Edgar Morin

DUCH CZASU

SPOŁECZNY INSTYTUT WYDAWNICZY »ZNAK« 1965

BIBLIOTEKA »WIĘZI«

Część pierwsza

NOWE PROBLEMY

ROZDZIAŁ I

NOWE PROBLEMY

W początkach XX wieku potęga przemysłowa rozszerzyła swoją władzę na całą kulę ziemską. Dobiega końca kolonizacja Afryki, opanowanie Azji. Ale jednocześnie w badach wznoszonych na placach zabaw ludowych i w lśniących przybytkach sztuki rozpoczyna się proces drugiej industrializacji, atakującej obraz i marzenie. Ta druga z kolei kolonizacja, przebiegająca już nie wszerz, ale w głąb, dociera do owego wielkiego rezerwatu, jakim jest dusza ludzka. Dusza jest tą nową Afryką, na której szlaki filmów zaczynają wykreślać szachownicę. Pięćdziesiąt lat później w wielkim ciele naszej planety powstaje cudowny system nerwowy: z telegrafów, maszyn drukarskich, błon filmowych, taśm magnetofonowych, anten radia i telewizji wylatują roje słów i obrazów; wszystko to, co jeździ na kołach, pływa, lata w powietrzu, przewozi dzienniki i tygodniki; nie ma takiej cząsteczki powietrza, która by nie kierowała ku ludziom przesłania, które dzięki takiemu czy innemu urządzeniu, za jednym ruchem ręki, staje się natychmiast słyszalne i widzialne.

Druga industrializacja, a będzie to odtąd industrializacja ducha, druga kolonizacja, dotycząca odtąd dusz, w ciągu wieku XX przybiera wciąż na sile. Dzięki niej dokonuje się ów nieustający postęp techniki, nastawiony nie tylko na inwestycje zewnętrzne, ale także przenikający wewnętrzny świat człowieka i zalewający go towarami, którymi stają się dobra kulturalne. Oczywiście, już książka czy dziennik były towarami, ale nigdy dotąd kultura, życie prywatne, docierające naszych uszu odgłosy świata (niegdyś westchnienia widmowych zjaw, szepty

wróżek, duszków i chochlików, słowa geniuszów i bogów, dziś niesiona na falach muzyka, słowa i obrazy), nigdy nie były zarazem i wytwarzane przez przemysł, i rozprowadzane przez handel. Te nowe towary są ze wszystkich możliwych najbardziej ludzkie, bo wydzielają z siebie jakby ektoplazmę człowieczeństwa, ubrane w formę powieści ludzkie uczucia i lęki, kronikę wydarzeń serca i duszy.

Problemy, jakie rodzi ta dziwna noosfera, rozciągające się równolegle do kultury, należą do tych „węzłowych problemów", które pojawiają się w połowie XX wieku. Przesuwają się one szybko z peryferii w samo centrum współczesnych zagadnień. Nie dają się sprowadzić do gotowych już odpowiedzi. Jedynym narzędziem badawczym może tu być pozostająca stale w ruchu myśl. Podobnie jest z nowym „trzecim światem", z nową rewolucją przemysłową (elektroniczną, nuklearną), z nową „trzecią władzą" (biurokracji, techniki, aparatu). Podobnie jest z tym, co można by uznać za jakąś nową „trzecią kulturę", zrodzoną z prasy, kina, radia, telewizji, która pojawia się, rozwija i wzrasta bujnie obok kultur klasowych — religijnych, humanistycznych czy narodowych.

Natychmiast po zakończeniu drugiej wojny światowej socjologia amerykańska wykrywa i rozpoznaje tę „trzecią kulturę", a także nadaje jej imię: *mass-culture*.

Kultura masowa — to znaczy wytwarzana zgodnie z uwzględniającymi masę towarową normami produkcji przemysłowej; rozprzestrzeniana przy pomocy technik przekazu masowego (które dziwaczny anglołaciński neologizm nazywa *mas-media*), zwracająca się do mas społecznych, to znaczy do gigantycznego zbiorowiska jednostek ludzkich, traktowanych w związku, a zarazem niezależnie od wewnętrznych struktur społecznych (klas, rodziny, itd.).

Termin „kultura masowa", podobnie jak terminy „społeczeństwo przemysłowe" albo „społeczeństwo masowe" (*mass-society*), których jest odpowiednikiem w dziedzinie kultury, opiera się o nadmierne uwypuklenie jednej z cech życia społecznego. Współczesne społeczeństwa mogą być określone nie tylko jako przemysłowe i masowe, ale również technicystyczne, biurokratyczne, kapitalistyczne, klasowe, burżuazyjne, indywidualistyczne... Pojęcie masowości jest *a priori* zbyt wąskie.

Pojęcie kultury może się tu natomiast wydawać *a priori* nazbyt szerokie, jeśli rozumieć się je będzie w pełnym etnograficznym i historycznym znaczeniu — nazbyt wzniosłe, jeśli ro-

zumieć się je będzie w znaczeniu oderwanym i nadto subtelne ze stanowiska starannie pielęgnowanego humanizmu.

Kultura nadaje kierunek pewnym drzemiącym w człowieku możliwościom, rozwija je, włącza albo odrzuca. Istnieją różne powszechne fakty kulturalne, jak zakaz kazirodztwa, ale zasady i szczegółowe odmiany tego zakazu różnicują się w zależności od kultur. Inaczej mówiąc, istnieje z jednej strony jakaś „kultura" określająca, przez zestawienie z naturą, cechy ściśle l u d z k i e biologicznej istoty nazywanej człowiekiem, z drugiej zaś strony — istnieją poszczególne kultury właściwe pewnym epokom i pewnym społeczeństwom.

Możemy z góry przyjąć, że kultura stanowi całość złożoną z norm, symboli, mitów i obrazów, które przenikają aż do najgłębszych pokładów jednostkowej osobowości, organizują instynkty, nadają kierunek uczuciom. To przenikanie odbywa się zgodnie ze zjawiskami psychicznymi projekcji i identyfikacji ukierunkowanej przez symbole, mity i obrazy, właściwe danej kulturze, oraz przez mityczne czy realnie istniejące postaci, wcielające jej wartości (przodkowie, bohaterowie, bogowie). Kultura dostarcza życiu realnemu wyobrażeniowych punktów oparcia, a życiu wyobraźni — realnych punktów oparcia; dostarcza pokarmu tej na poły realnej, na poły żyjącej w wyobraźni istocie, jaką każdy z nas wytwarza wewnątrz siebie (dusza), i tej na poły realnej, na poły ze świata wyobraźni istocie, jaką każdy z nas wytwarza na zewnątrz siebie i którą się osłania (osobowość).

I tak kultura narodowa, od początku nauki szkolnej, zatapia nas w przeżywanych w kategoriach mitu doświadczeniach, obejmujących przeszłość, wiążąc nas związkami identyfikacji i projekcji z bohaterami narodowymi (Vercingétorix, Joanna d'Arc), utożsamianymi z tym wielkim organizmem, niewidocznym, ale żywym, który w biegu pełnych cierpień i zwycięstw stuleci przybiera postać matki (ojczyzna-matka, której winniśmy miłość) i ojca (państwo, któremu winniśmy posłuszeństwo).

Podstawą kultury religijnej jest identyfikacja z Bogiem niosącym zbawienie i z tą wielką matczyno-ojcowską wspólnotą, jaką tworzy Kościół. I kultura humanistyczna, co prawda w sposób bardziej subtelny czy też może mniej spoisty, kształtuje naszą wiedzę i wrażliwość, system postaw uczuciowych i intelektualnych. Dzieje się to poprzez obcowanie z dziełami literatury, w których bohaterowie sztuk teatralnych i powieści, osobiste wynurzenia poetów i refleksje moralistów odgrywają rolę pomniej-

szoną wprawdzie, ale analogiczną do roli herosów antycznych mitologii i mędrców antycznych społeczeństw.

Kultura masowa jest więc — jak to zostanie wykazane — kulturą: stanowi żywą całość symbolów, mitów i obrazów, dotyczących życia realnego i życia wyobraźni, jest systemem specyficznych zjawisk projekcji i identyfikacji. Nakłada się ona na kulturę narodową, kulturę humanistyczną, religijną — i zaczyna z nimi konkurować.

Nowoczesne społeczeństwa są polikulturowe. Działają w nich różnorodne w swym charakterze ośrodki kulturowe: religia (lub religie), państwo w sensie wspólnoty narodowej, tradycja humanistyczna — i na terenie szkoły, bądź poza szkołą, przeciwstawiają sobie albo łączą swoje systemy moralne, swoje mity i swoje modele.

Do tych różnych odrębnych kultur trzeba dodać kulturę masową. Ten sam osobnik może być na rannej mszy chrześcijaninem, wobec pomnika poległych — Francuzem, zanim wybierze się na „Cyda" do T.N.P. (*Theatre Nationale Populaire*) albo siądzie do lektury „France-Soir" i „Paris-Match".

Kultura masowa scala i zarazem przenika w całość polikulturowej rzeczywistości, jest wchłaniana, kontrolowana, cenzurowana (przez państwo, przez Kościół), a jednocześnie ma tendencję do wypierania i rozkładania innych kultur. Z tej racji nie jest bezwzględnie autonomiczna: może nasycać się treściami kultury narodowej, religijnej czy humanistycznej i sama z kolei nasyca swoimi treściami kulturę narodową, religijną czy humanistyczną. Nie jest ona również jedyną kulturą XX wieku. Stanowi jednak naprawdę istotny i nowy nurt. Zrodzona w Stanach Zjednoczonych, zaaklimatyzowała się już w Europie zachodniej, a niektóre jej elementy ogarniają całą kulę ziemską. Jest kosmopolityczna ze względu na swoje powołanie i światowa ze względu na swój zasięg. Stawia przed nami problemy pierwszej w historii ludzkości kultury uniwersalnej.

KRYTYKA INTELEKTUALNA CZY KRYTYKA INTELEKTUALISTÓW

Zanim staniemy oko w oko z tymi problemami, musimy przełamać barierę umysłową, jaką odgradzają się od nich środowiska kulturalnej inteligencji.

Ludzie „kulturalni" żyją w oparciu o wartościującą, zróżnico-

waną, arystokratyczną koncepcję kultury. Dlatego też termin „kultura XX wieku" kojarzy się im natychmiast nie ze światem telewizji, radia, kina, komiksów, prasy, piosenek, turystyki, urlopów i wolnego czasu, ale z Mondrianem, Picassem, Strawińskim, Albanem Berg'em, Musilem, Proustem, Joyce'm.

Intelektualiści spychają kulturę masową w otchłanie podkultury. Postawa „humanistyczna" ubolewa nad zalewem podrzędnej produkcji kulturalnej współczesnego przemysłu i podrzędnej produkcji przemysłowej współczesnej kultury. Stanowisko prawicowe ma tendencję do traktowania jej jako rozrywki helotów, plebejskiego barbarzyństwa. Dopiero w oparciu o marksistowską „wulgatę" zarysowała się krytyka podejmowana z „lewicy", która kulturę masową uważa za środek nasenno-uspokajający (nowe opium dla ludu) albo za świadomą mistyfikację (kapitalizm odwraca uwagę mas od ich istotnych problemów). Gruntowniej oparta na marksizmie jest krytyka nowej alienacji kultury mieszczańskiej: za alienacją człowieka przez pracę idzie dziś w ślad alienacja w konsumpcji i w czasie wolnym, słowem — przez nieautentyczną kulturę.

Do tego tematu oczywiście jeszcze powrócę, ale chciałbym tu na wstępie wspomnieć, że choć pogarda humanistów płynie z różnych źródeł, kultura masowa oceniana jest i z prawicy, i z lewicy jako tandeta, imitacja, albo — jak mówi się w Stanach Zjednoczonych — „kicz". Odsuwając na bok wszelkie oceny wartościujące, możemy stwierdzić, że opór „klasy intelektualistów" czy „ludzi kulturalnych" jest zjawiskiem ogólnoświatowym.

To nie intelektualiści stworzyli kulturę masową; autorami pierwszych filmów byli aktorzy wędrownych trup, występujący w budach sztukmistrze; prasa rozwijała się poza obrębem uznanej twórczości literackiej; radio i telewizja stały się miejscem ucieczki dziennikarzy i komediowych aktorów, którym się nie powiodło na scenie. Z biegiem czasu, rzecz jasna, redakcje, radiowe studia i biura producentów filmowych zaczęły przyciągać i wabić do siebie intelektualistów. Wielu z nich znalazło tutaj pracę zawodową. Ale ci intelektualiści zostali przez przemysł kulturowy z a t r u d n i e n i. Własne zamysły artystyczne udaje się im realizować tylko przypadkiem albo po wyczerpujących walkach. W wypadkach skrajnych autor traci łączność ze swoim utworem; przestaje on w ogóle być jego dziełem. Twórczość zostaje zniszczona przez produkcję. Stroheim, Welles ponieśli klęskę: system, do którego się nie nagięli, odrzucił ich.

Inteligencja literacka została wydziedziczona przez dojście do głosu świata kultury, w którym akt twórczy utracił spoistość i charakter sakralny. Jej protesty przeciw industrializacji ducha są tym silniejsze, że sama bierze w niej udział w charakterze podrzędnego pracownika.

Inteligencja jednakże cierpi nie tylko nad swoim wydziedziczeniem. Pojawiające się techniki przemysłowe, a także postępująca merkantylizacja i konsumpcyjne nastawienie kultury masowej drwią z całej dotychczasowej koncepcji kultury i sztuki. Mecenat ustępuje miejsca systemowi pracy najemnej. W samym sercu wielkiego rezerwatu kultury ustawia swoje kontuary kapitalizm. Reakcja inteligencji jest równie skierowana przeciw wszechwładzy kapitału, jak i rozpanoszeniu w kulturze kryterium zysku.

A wreszcie nastawienie konsumpcyjne burzy autonomię i hierarchię estetyczną, charakteryzujące kulturę ludzi kulturalnych. W kulturze masowej zatarte zostają granice pomiędzy sztuką i życiem.[1] Kultury masowej nie oddzielają od życia codziennego ani odosobnienie jednostki, ani obrzędowość ceremoniału. Konsumuje się ją bez przerwy. W ramach tej ciągłej konsumpcji nie zachodzi żadne jakościowe rozróżnienie wartości artystycznych: grające szafy dają jednocześnie Armstronga i Brendę Lee, Brassensa i Dalidę, modne przeboje i melodyjność. W radio, telewizji i kinie ten sam eklektyzm. Nie panują w tym świecie policyjne przepisy określonego smaku, nie rządzi nim hierarchia piękna, nie nakłada cła krytyka literacka. Pisma ilustrowane, prasa dziecięca, programy radiowe i — z nielicznymi wyjątkami — filmy, w nie większym stopniu podlegają władzy krytyki sfer „kulturalnych" niż spożycie jarzyn, popyt na środki piorące czy pralki. Produkcja kulturalna jest ściśle określona przez swój charakter przemysłowy z jednej strony, charakter codziennej konsumpcji z drugiej, i nie może wznieść się do poziomu autonomii estetycznej. Nadrzędna wartość kultury ludzi kulturalnych — Sztuka — nie wprowadza tu swoich nakazów ani zakazów, nie wpływa na jej strukturę.

W kulturze masowej wszystko zdaje się przeciwieństwem kultury ludzi kulturalnych: ilość — jakości, produkcja — twórczości, materializm — uduchowienia, względy handlowe — estetyki, wulgarność — elegancji, nieuctwo — wiedzy. Ale zanim

[1] Clément Greenberg: *Avant-garde et culture de masse*, w „Mass Culture", 1957.

zadamy sobie pytanie, czy kultura masowa jest istotnie taka, jak ją widzi człowiek kulturalny, trzeba zadać sobie inne pytanie, a mianowicie, czy wartości „wyższej kultury" nie są dogmatyczne, formalne, otoczone przesądnym kultem, czy „cześć dla sztuki" nie pokrywa często powierzchownego i taniego stosunku do dzieł sztuki. Wszystko, co nowatorskie, zawsze przeciwstawiało się normom dominującym w danej kulturze. Czy ta uwaga, słuszna, jeśli idzie o kulturę masową, nie odnosi się również do kultury ludzi „kulturalnych"? Od Rousseau samouka do Rousseau Celnika, od Rimbauda do surrealizmu — „rewizjonizm" kulturalny podaje w wątpliwość kanony i gusty „wyższej" kultury, otwiera estetyce dostęp do tego, co wydawało się dotąd pospolite lub dziecinne.

Przecież to właśnie awangarda kultury pierwsza polubiła i włączyła w swój zasięg Chaplina, Hammeta, jazz, uliczną piosenkę. Natomiast tam, gdzie panują snobizmy estetyczne, recepty na dobrą literaturę, zmanierowane talenty, konwencjonalne banały, tam z góry i pogardliwie traktuje się kulturę masową. Istnieje pewien typ filisterstwa „kulturalnego", wywodzącego się z tej samej wulgarnej władzy stereotypów, z których wyrastają pogardzane standardy kultury masowej. „Wyższa kultura" i „kultura masowa" spotykają się właśnie w tym punkcie, w którym przeciwstawiają się nadmiarowi — pierwsza przez swój wulgarny arystokratyzm, druga — przez wulgarność spragnioną stabilności. Dobrze to widział Harold Rosenberg: *Koncepcja przeciwstawiana kiczowi, to faktycznie kicz, który zyskał uznanie. Kiedy Mac Donald wypowiada się przeciw kiczowi, zdaje się przemawiać ze stanowiska sztuki, kiedy mówi o sztuce, jego wyobrażenia równają się kiczowi.* I jeszcze owa formuła-klucz: *Jeden z aspektów kultury masowej to kiczowata krytyka kiczu.*[2] Moim celem nie jest wynoszenie tutaj na piedestał kultury masowej, ale poniżenie „kultury wyższej", nie tylko dla pewnej satysfakcji sado-masochistycznej, na którą tak są łakomi intelektualiści, ale aby doszczętnie zburzyć ową fortecę — le Montségur, z której zwykliśmy spoglądać na te zagadnienia, i aby sprowadzić potyczkę na otwarte pole.

Jest to chyba intencja nie pozbawiona sensu. Niezależnie od badanego zjawiska obserwator powinien najpierw poddać badaniu samego siebie, ponieważ sam albo wprowadza pewne

[2] Harold Rosenberg: *Popular Culture and Kitsch Criticism*, w „Dissent", 1958.

zmiany w badanym przedmiocie, albo w jakimś stopniu nosi w sobie jego odbicie. W każdym przedsięwzięciu z dziedziny humanistyki pierwszym zadaniem powinna się stać autoanaliza, autokrytyka. Kiedy jako intelektualista przystępuję do problemu kultury, pierwszą istotną sprawą staje się moja koncepcja kultury. Kiedy jako człowiek kulturalny zwracam się do ludzi kulturalnych, to właśnie tę wspólną kulturę trzeba najpierw poddać krytyce. Jeśli chodzi o całość problemów, będzie to może pewne uproszczenie, ale w szczególnym, branym tu pod uwagę przypadku, będzie zgodne z prawdą, gdy całą tę grupę społeczną nazwiemy klasą intelektualistów. Otóż w łonie jej istnieją takie opory psychologiczne i socjologiczne, jej reakcje są tak bardzo zadufane w sobie i jednolite, że w niej trzeba najpierw posiać niepokój. Problem, który należy tu na wstępie ujrzeć jako problem wewnętrzny, jest następujący: w jakim stopniu jesteśmy sami wciągnięci w jakiś system obronny, czasem nieświadomy, ale zawsze niezaprzeczalny, skierowany przeciw procesowi zmierzającemu do zagłady intelektualistów, to jest nas samych?

Skłania to nas do rewizji i krytyki naszych etycznych i estetycznych pojęć o kulturze i do tego, aby podjąć pracę badawczą jeszcze raz, przyjmując za punkt wyjścia kulturę, która jest w stanie historycznej i socjologicznej płynności; kultura masowa stawia przed nami problemy niedostatecznie sformułowane, niedostatecznie wykrystalizowane w dojrzałym kształcie. Termin „kultura masowa" nie może sam oznaczać owej wylaniającej się kultury o granicach jeszcze niezastygłych, o głębokich powiązaniach zarówno z techniką i przemysłem, jak z duszą i życiem codziennym. W tej nowej kulturze dochodzą do głosu różnorodne warstwy nowych społeczeństw i nowej cywilizacji. Prowadzi stąd prosta droga do pojęcia ogólnoświatowej całości.

METODA

Od tego momentu zarysowuje się metoda podejścia: metoda autokrytyki i metoda całościowa. Metoda całościowa zawiera w sobie również metodę autokrytyki, ponieważ usiłuje nie tylko ujmować dane zjawisko w jego współzależnościach, ale i samego obserwatora chce widzieć w systemie pewnych związków. Metoda autokrytyki, oczyszczając teren z wyniosłego moralizmu sfrus-

trowanej agresywności antykiczu, otwiera w naturalny sposób drogę do metody całościowej. Tym samym pozwala uniknąć abstrakcyjnego i biurokratycznego socjologizmu właściwego badaczowi odciętemu od przedmiotu swojego badania, któremu wystarcza taki czy inny odcinek wyizolowany z całości i który nie stara się dojrzeć tego, co wzajemnie wiąże ze sobą jeden odcinek z drugim.

Ważne jest także, aby obserwator brał udział w tym, co stanowi przedmiot jego obserwacji; trzeba w pewnym sensie znajdować przyjemność w kinie, lubić wrzucanie monety do grającej szafy, bawić się automatami ulicznymi, śledzić wyniki meczów, korzystać z radia i telewizji, nucić ostatni przebój. Trzeba mieć w sobie coś wspólnego z tłumem, z salą tańca, ulicznym gapiem i zbiorową zabawą. Trzeba znać ten świat i nie czuć się w nim obco. Trzeba lubić włóczęgę po bulwarach kultury masowej. Jednym z obowiązków współczesnego „narodnika" zawsze troszczącego się o to, żeby „iść w lud", jest być może „chodzić" na Dalidę.

Pożądany jest tu obiektywizm, który w akt obserwacji włącza obserwowanego. Nie jest obiektywizmem sądzić, że osiągnie się wierność wobec obiektu, nie uwzględniając autonomii przedmiotu obserwacji: jest to oddawanie pierwszego miejsca metodzie nierelatywistycznej. Prawdziwe jest zdanie Claudela, choć równie prawdziwe jest zdanie mu przeciwne: *Człowiek poznaje świat nie przez to, co z niego bierze, ale przez to, co sam do niego dodaje.* Prawdziwe poznanie to nieustanny dialektyczny związek pomiędzy obserwatorem i przedmiotem obserwacji, to „branie" i „dawanie".

Metoda całościowa powinna nam wreszcie zaoszczędzić i cząstkowego empiryzmu, który wyodrębniwszy pewną dziedzinę rzeczywistości oddziela ją w końcu od tego, co rzeczywiste, i wielkich abstrakcyjnych idei, które — podobnie jak te przekazywane drogą telewizji zdjęcia ze sztucznego satelity — przedstawiają tylko zbiorowiska chmur ponad kontynentami. Trzeba śledzić kulturę masową w jej ustawicznym ruchu, od techniki do duszy ludzkiej i od duszy ludzkiej do techniki, jak czółenko przebiegające tam i z powrotem każdy proces społeczny. Ale jednocześnie trzeba na nią patrzeć jak na jedno ze skrzyżowań dróg tej całości cywilizacji, kultury i historii, którą nazywamy XX wiekiem. Nie można tracić z oczu podstawowych problemów współczesnych społeczeństw i człowieka; muszą znajdować się one w centrum uwagi, ponieważ w wywodach autora odgrywają rolę dominującą.

ROZDZIAŁ II

PRZEMYSŁ KULTUROWY

Wynalazki techniki, kino, a zwłaszcza radio, były niezbędne do powstania kultury przemysłowej. Jednakże sposób ich zastosowania wprawiłby nieraz w zdumienie wynalazców: kinematograf, aparatura do rejestrowania ruchu, zagarnięty został na rzecz widowiska, marzenia, czasu wolnego; telegraf bez drutu, o zastosowaniu początkowo praktycznym, padł z kolei łupem zabawy, muzyki, rozrywki. Siła, która je w ten sposób wciąga w obręb kultury, to siła kapitalistycznego zysku. Dla tego zysku właśnie i dzięki niemu rozwijają się nowe sztuki techniczne. Bez tego czarodziejskiego bodźca, jakim jest duch kapitalizmu, wynalazki te nie przeżyłyby niewątpliwie rozwoju o tak wyraźnym i silnym ukierunkowaniu. Ale od czasu, gdy ów bodziec wystąpił, zjawisko to przekracza granice tego, co — ściśle biorąc — nazywa się kapitalizmem; w początkach państwa radzieckiego Lenin i Trocki uznali społeczną wagę kinematografii. Przemysł kulturowy rozwija się we wszystkich ustrojach równie dobrze w oparciu o państwo, jak i inicjatywę prywatną.

DWA SYSTEMY

W systemach zwanych socjalistycznymi państwo jest absolutnym władcą, cenzorem, dyrektorem, producentem. Ideologia państwa może zatem odgrywać rolę zasadniczą.

Jednak przedsiębiorstwu prywatnemu nawet w Stanach Zjednoczonych nie pozostawia się nigdy zupełnej swobody w jego własnym rozwoju: państwo jest przynajmniej żandarmem.

Pomiędzy państwem — władcą w dziedzinie kultury a państwem — żandarmem jest wiele sytuacji pośrednich. We Francji na. przykład interwencja państwa w dziedzinie prasy polega wyłącznie na wstępnym zezwoleniu na publikację. Jednakże ma ono pod swoimi skrzydłami narodową agencję informacyjną (A.F.P.); w dziedzinie filmu państwo zezwala i zakazuje, subwencjonuje częściowo przemysł filmowy, sprawuje kontrolę nad związkiem producentów; w dziedzinie radia dysponuje prawnym monopolem, ale toleruje poważną konkurencję rozgłośni peryferyjnych (Luksemburg, Europa 1, Monte Carlo, Andora); w dziedzinie telewizji usiłuje swój monopol utrzymać.

Treści kulturowe wykazują mniejsze lub większe zróżnicowanie, w zależności od typu ingerencji państwa: negatywnej (cenzura, kontrola) albo pozytywnej (nadawanie kierunku, adoptowanie, przyswajanie, upolitycznienie), a także w zależności od liberalnego czy też przymusowego charakteru interwencji związanego z typem ingerującego państwa.

Nie uwzględniając tych zmiennych elementów można powiedzieć, że choć zdobycie jak najszerszej publiczności jest w równym stopniu troską systemu inicjatywy prywatnej, jak i systemu państwowego (korzyści polityczne i ideologiczne), system prywatny chce przede wszystkim podobać się odbiorcy. Będzie on robił wszystko, co możliwe w granicach cenzury, żeby bawić, dostarczać rozrywki. System państwowy chce przekonywać, wychowywać: z jednej strony usiłuje propagować ideologię, która może nudzić lub irytować, z drugiej — nie działają na niego bodźce zysku, dzięki czemu może oferować wartości „wyższej kultury" (pogadanki naukowe, arcydzieła muzyczne, utwory klasyków). System prywatny jest żywy, bo rozrywkowy. Chce dostosowywać swoją kulturę do publiczności. System państwowy jest sztywny, sztuczny: chce dostosować publiczność do swojej koncepcji kultury. Stara, wyzbyta seksu guwernantka-Anastazja i kociak z rozchylonymi wargami — oto dwie możliwości.

Gdybym miał, na moment, postawić zagadnienie na płaszczyźnie normatywnej, to — moim zdaniem — nie należy tu dokonywać wyboru pomiędzy systemem państwowym a prywatnym, ale stworzyć nową ich kombinację. Tymczasem zaś najpewniejszą szansę wzajemnej neutralizacji szczególnie niepokojących aspektów systemu prywatnego i państwowego daje ich konkurencja w zakresie jednej kultury narodowej (dotyczy to radia, telewizji, filmu). Wtedy też mogą się rozwijać ich aspek-

ty najbardziej interesujące (inwencje kulturalne w systemie państwowym, bezpośrednia konsumpcja kulturalna w systemie prywatnym), jeśli oczywiście będziemy sprawę rozpatrywać abstrakcyjnie.

Nie będę się w tym szkicu zajmował problemem dodatkowych kulturowych poczynań polityki państwowej ani tym systemem polityki kulturalnej, który nazywa się „socjalistycznym", chociaż — z wyjątkiem Chin — przenikają w jego obręb elementy kultury masowej kształtowanej na modłę amerykańską. Przedmiotem mojego szkicu będą procesy kulturowe, które rozwinęły się poza sferą o nastawieniu etatystycznym (bądź religijnym czy pedagogicznym) pod wpływem pierwotnego bodźca, jakim był prywatny system kapitalistyczny, i które mogą zresztą przenikać później w obręb etatystycznych systemów polityki kulturalnej. Żeby uniknąć wszelkich nieporozumień, terminu „kultura przemysłowa" będę używał na oznaczenie cech wspólnych wszystkim systemom, prywatnym i państwowym, zachodnim czy wschodnim, termin „kultura masowa" pozostawiając na określenie kultury przemysłowej panującej na Zachodzie.

PRODUKCJA — TWÓRCZOŚĆ
MODEL BIUROKRATYCZNO—PRZEMYSŁOWY

W obu wypadkach, mimo wszelkich różnic treści kulturowych, występuje koncentracja przemysłu kulturowego.

Prasa, radio, telewizja, film, to wszystko wchodzi w zakres szczególnie lekkiego przemysłu. Lekkiego ze względu na narzędzia produkcyjne, a także ze względu na wyprodukowany towar: jest to towar zawarty na stronicy dziennika, na taśmie filmowej, ulatujący na falach eteru, który w momencie konsumpcji staje się niedotykalny, ponieważ ta konsumpcja jest natury niematerialnej. Ale ten szczególnie lekki przemysł zorganizowany jest zgodnie z modelem wykazującym największą techniczną i ekonomiczną koncentrację. W ramach systemu prywatnego istnieje kilka wielkich przedsiębiorstw radiowo-telewizyjnych, kilka wielkich koncernów prasowych, kilka stowarzyszeń filmowych, które koncentrują narzędzia produkcji (drukarnie, studia) i sprawują władzę nad masowymi środkami komunikacji. W ramach systemu państwowego tę koncentrację zapewnia państwo.

Koncentracji technicznej odpowiada koncentracja biurokratyczna. Dziennik, nadawcza stacja radia czy telewizji posiadają organizację biurokratyczną. Biurokratyczna organizacja jest dla pomysłu twórczego jak gdyby filtrem, w którym zostaje on poddany badaniu, zanim znajdzie się w rękach człowieka, który podejmuje decyzję — producenta, naczelnego redaktora. Decyzja tego ostatniego natomiast jest funkcją pewnych interesów anonimowych: ewentualnej rentowności proponowanego tematu (w wypadku przedsiębiorstwa prywatnego), przydatności politycznej (w wypadku państwa). Następnie projekt przechodzi w ręce wykonawców technicznych, gdzie podlega określonej obróbce. Zarówno w jednym, jak i w drugim systemie „energia kulturowa" — autora piosenki, artykułu, projektu filmu, pomysłu audycji — dostaje się pomiędzy dwa walce: władzę biurokratyczną i władzę techniczną.

Nad całą produkcją kultury masowej ciąży techniczno-biurokratyczna koncentracja. Stąd tendencja do depersonalizacji aktu twórczego, do przewagi racjonalnej organizacji produkcji (technicznej, handlowej, politycznej) nad pomysłem, do dezintegracji energii kulturowej.

Jednakże tendencja ta, wynikająca z systemu przemysłowego, napotyka gruntownie sprzeczne z nią zapotrzebowanie, zrodzone z samej istoty konsumpcji kulturalnej, która domaga się towaru zindywidualizowanego, ciągle nowego.

Przemysł produkujący środki do prania wypuszcza na rynek wciąż ten sam proszek, poprzestając na zmienianiu od czasu do czasu opakowań. Przemysł samochodowy, poprzez nowości techniczne albo dotyczące kształtu, może indywidualizować tylko coroczne serie, podczas gdy całość produkcji pozostaje każdego roku identyczna, poza kilkoma standardowymi odmianami koloru czy kompletu ozdób. Natomiast przemysł kulturowy potrzebuje produktów koniecznie zindywidualizowanych. Pomysł filmu może być wyznaczony przez kilka standardowych przepisów (intryga miłosna, *happy end*), ale powinien być zindywidualizowany, oryginalny, niepowtarzalny. Tak samo audycja radiowa, piosenka. Zresztą system informacji, wielka machina prasy, wyławia codziennie to, co nowe, przypadkowe, co jest wydarzeniem, słowem to, co indywidualne. Temu wydarzeniu nadaje swoistą formę, aby je odtworzyć w jego jednostkowości.

Przemysł kulturowy musi więc ustawicznie przezwyciężać podstawową sprzeczność pomiędzy swoimi zbiurokratyzowanymi

i standardowymi strukturami a indywidualnością i nowością towaru, który ma dostarczyć. Samo jego funkcjonowanie przebiega w oparciu o te dwie przeciwstawne pary: biurokracja-inwencja, standard-indywidualność. [3]

Paradoks, jaki powstaje z tego układu, wywołuje pytanie, jak w ogóle jest możliwa biurokratyczno-przemysłowa organizacja kultury? Ta możliwość zawiera się niewątpliwie w samej strukturze świata wyobraźni. Świat wyobraźni układa się w pewne struktury zgodnie z archetypami: w życiu psychicznym człowieka istnieją wzorce-modele, które rządzą światem marzeń, a zwłaszcza marzeń zracjonalizowanych, to znaczy dotyczą tematów mitycznych lub romantycznych. Przepisy, konwencje, rodzaje literackie, narzucają dziełom sztuki pewne pochodzące z zewnątrz struktury, podczas gdy typowe sytuacje i typowe postaci dostarczają im struktur wewnętrznych. Analiza strukturalna wykazuje, że mity można sprowadzić do struktur matematycznych. Otóż wszelka trwała struktura daje się pogodzić z normą przemysłową. Przemysł kulturowy dowodzi tego na swój sposób, zamieniając wielkie tematy romantyczne w standardy, powielając archetypy, aż staną się stereotypami. W oparciu o pewne modele, poddane próbie świadomości i zracjonalizowane, produkuje się romanse sentymentalne, praktycznie biorąc — seryjnie. Nawet uczucia można podawać w puszkach. Ale trzeba spełnić jeden warunek: wychodzące z seryjnej produkcji towary muszą być zindywidualizowane.

Istnieją pewne standardowe techniki indywidualizacji, polegające na modyfikacji zespołów różnorodnych elementów, podobnie jak w oparciu o standardowe części produkcji mechachanicznej można otrzymać najróżniejsze przedmioty.

W końcu jednak dochodzi się do punktu, w którym trzeba czegoś więcej, trzeba inwencji. W tym właśnie punkcie produkcja niezdolna jest do zdławienia twórczości, biurokracja musi odwoływać się do inwencji, model ustępuje miejsca oryginalnemu wykończeniu.

Wynika stąd podstawowa zasada: twórczość kulturowa nie może zostać całkowicie wchłonięta przez system produkcji przemysłowej. W konsekwencji więc tendencji, działającej przeciw decentralizacji i konkurencji, w przemyśle kulturowym towarzy-

[3] Peter Baechlin: *Histoire économique du cinéma;* Paris 1947, La Nouvelle Edition.

szy zarazem tendencja do względnej autonomii twórczości w obrębie tej skoncentrowanej produkcji.

Tak czy inaczej istnieje pewna granica w dążności do absolutnej koncentracji, granica zmienna w poszczególnych gałęziach przemysłu, ale występująca we wszystkich. Jeśli na przykład jeden i ten sam trust mydlany (Lever) musi nie tylko rzucać na rynek kilka konkurujących ze sobą środków piorących o różnych markach (Omo, Sunil, Tide, Persil), ale także każdą markę wyposażyć pewną autonomią, zwłaszcza w organizowaniu reklamy, to dlatego że nawet na tym najprymitywniejszym poziomie istnieje potrzeba rozmaitości i indywidualizacji konsumpcji, że maksymalna skuteczność handlowa towarzyszy właśnie autokonkurencji, formie dziwacznej, jednak opartej na względnej decentralizacji.

Dopuszczalna granica koncentracji występuje o wiele wyraźniej w przemyśle kulturowym. I tak koncentracja w pionie finansowym jest nie tylko możliwa, ale częsta (na przykład kilka konkurujących ze sobą dzienników jest w istocie uzależnionych od tego samego koncernu, jak „France-Soir" i „Paris-Presse"). Natomiast koncentracja wyrażająca się w jednym dzienniku, jednej rozgłośni radiowej, jednej instytucji skupiającej produkcję filmową, jest zbyt sprzeczna z potrzebami różnorodności i indywidualizacji, z tym minimum giętkości wobec prawideł gry, która jest życiową koniecznością przemysłu kulturowego.

Równowaga pomiędzy koncentracją a decentralizacją, to jest między koncentracją a konkurencją, ustala się i modyfikuje w zależności od wielu różnych czynników. Stąd mieszane i zmienne struktury produkcji. We Francji na przykład, w wyniku kryzysu 1931 roku, rozpadły się trusty filmowe. Produkcję podzieliły między siebie małe niezależne firmy, a pod kontrolą pozostała tylko dystrybucja, skupiona w paru wielkich związkach, które — zgodnie z prawem względnej ponownej koncentracji — sprawują często kontrolę nad produkcją poprzez preferowanie pewnych wzorców. W Stanach Zjednoczonych wskutek konkurencji telewizji nastąpiła decentralizacja wielkich zjednoczeń, takich jak Fox, co odpowiedzialność za indywidualizację przerzuciło na połowicznie niezależnych producentów.

Inaczej mówiąc — system, ulegając pewnej presji, skłonny jest natychmiast powracać do klimatu konkurencji, klimatu właściwego wcześniejszym fazom kapitalizmu. Tak samo, przy pewnej presji, otwierany jest wolny dostęp elementom przeciwdziałającym biurokratyzmowi. W systemie państwowym

rodzą się ustawicznie, co prawda na innej zasadzie, bardzo silne opory antybiurokratyczne: z chwilą gdy system zaczyna przeżywać trudności nabierają one siły. W pewnych wypadkach twórcze możliwości autorów mogą być wtedy większe niż w systemie kapitalistycznym, ponieważ względy na zysk handlowy odgrywają tu drugorzędną rolę.

Równowaga — czy brak równowagi — pomiędzy sprzecznymi biurokratycznymi i antybiurokratycznymi siłami zależy w równym stopniu od samego towaru. Prasa obliczona na masowego czytelnika jest bardziej zbiurokratyzowana niż film, bo prefabrykatem oryginalności i indywidualnego charakteru jest tu opisywane wydarzenie, bo są to wydawnictwa o rytmie codziennym lub cotygodniowym, bo wreszcie czytanie dziennika wiąże się z bardzo mocnym przyzwyczajeniem. Film każdorazowo musi sobie zdobyć publiczność, a przede wszystkim każdorazowo musi starać się o trudną syntezę tego, co typowe, i tego co oryginalne: to, co typowe, korzysta z powodzenia zdobytego w przeszłości, to zaś, co oryginalne, jest rękojmią nowego powodzenia, ale zawsze powstaje obawa, że to, co już znane, będzie nudzić, a to, co nowe, może się nie spodobać. Dlatego też film poszukuje „gwiazd", które mają w sobie coś z archetypów i coś indywidualnego; zrozumiałe się staje, dlaczego gwiazda jest najpewniejszym środkiem zabezpieczającym przed ryzykiem na terenie sztuki masowej, a zwłaszcza sztuki filmowej.

W każdym wypadku więc pomiędzy logicznym światem przemysłu — biurokracji — monopolu — centralizacji — typowości i przeciwnym mu, nie poddanym tej logice światem indywidualizmu — inwencji — konkurencji — autonomii — nowatorstwa układają się specyficzne stosunki. Te złożone stosunki mogą ulec zmianie pod wpływem każdej modyfikacji jednego ze składników. Jest to stosunek dwu sił włączonych w całość sił społecznych, które pośredniczą w stosunku pomiędzy autorem a jego odbiorcami; od tego stosunku sił zależy w ostatecznym rachunku artystyczne i ludzkie bogactwo stworzonego dzieła.

Ten podstawowy stosunek kształtuje się zgodnie z istniejącym stanem równowagi lub jej brakiem. Sprzeczność pomiędzy inwencją a standaryzacją jest sprzecznością stanowiącą o dynamizmie kultury masowej. To właśnie mechanizm dostosowywania się jej do publiczności i *vice versa*, i w tym właśnie żywotność tej kultury. Istnienie tej sprzeczności pozwala zrozumieć z jednej strony ów cały świat stereotypu w filmie, piosence, prasie, radiu, a z drugiej strony ową ustawiczną wyna-

lazczość w kinie, piosence, prasie, radiu, tę strefę twórczości i talentu w łonie ujętego w standardy konformizmu. Uprzemysłowiona kultura wchłania bowiem w siebie takie zjawiska jak Bresson i Brassens, Faulkner i Welles, czasem zagłuszając w nich życie, czasem dając możność rozwoju.

Inaczej mówiąc, dodatnie funkcjonowanie przemysłu kulturowego potrzebuje ujemnej elektrody, a jest nią pewna wolność w ramach sztywnych struktur. Może to być wolność bardzo ograniczona, może służyć i najczęściej służy do wykańczania produkcji standardowej, a więc służy standaryzacji; czasem może wywoływać coś w rodzaju prądu Humboldta bądź na bocznych torach, bądź wewnątrz głównego prądu („czarny" nurt filmu amerykańskiego w latach 1945—1960, od Dmytryka i Kazana do Lazlo Benedeck, Martina Ritta, Nicholasa Ray, nurt anarchiczny w piosence francuskiej z Brassensem i Léo Ferré itd.). Czasem może wybuchać nagle jak błyskawica: „Kanał", „Popiół i Diament".

PRODUKCJA I TWÓRCZOŚĆ: TWÓRCZOŚĆ UPRZEMYSŁOWIONA

Pojęcie „twórcy", czyli autora, tego, który tworzy substancję i formę swojego dzieła, dość późno wystąpiło w historii kultury: jest to dopiero artysta XIX wieku. Pojęcie to utwierdza się w momencie, w którym rozpoczyna się era przemysłowa. Wraz z wprowadzeniem technik przemysłowych w dziedzinę kultury wykazuje tendencję do rozkładania się. Twórczość wykazuje tendencję utożsamiania się z produkcją.

W owych gałęziach sztuki, które obejmuje kultura przemysłowa, odradza się, w pewnym sensie, dawny kolektywizm pracy artystycznej, zespołowość nieznanych twórców epopei, budowniczych katedr, pracowni malarskich aż do czasów Rafaela i Rembrandta. Uderzająca jest analogia pomiędzy bohaterami Homera albo rycerzami Okrągłego Stołu, opiewanymi przez kolejno następujące po sobie fale zapomnianych poetów, a bohaterami obrazkowych epopei w odcinkach z masowej prasy, odtwarzanymi przez kolejno następujące po sobie fale rysowników, którzy także zapadają w niepamięć i anonimowość. I tak na przykład John Carter, bohater Edgara Rice Burroughs, daje początek romantycznej formie „westernu międzyplanetarnego". W roku 1934 King Features Syndicate poleca

grafikowi Alexowi Raymond zilustrować przygody tego bohatera, który przekształca się w postać Flash Gordona. Po spowodowanej wypadkiem śmierci Alexa Raymonda, zastępuje go Austin Briggs (1942—1949). Po nich zaś następują Marc Raboy i Dan Barry... Podobnie z rąk do rąk przekazywane są losy Tarzana. Podobnie jest we Francji z „Pieds-Nickelés“ [4], którymi po śmierci Fortona opiekowali się różni ilustratorzy, a obecnie Pellos. Ale ten nowy kolektywizm nawiązuje tylko do prymitywnych form sztuki. Po raz pierwszy w historii przemysłowy podział pracy rozbija jedność twórczości artystycznej, podobnie jak manufaktury rozbiły jedność pracy rękodzielniczej.

Wielka nowa sztuka, sztuka typowo przemysłowa — film — zaprowadziła ścisły podział pracy, analogiczny do tego podziału, jaki ma miejsce w fabryce od momentu wejścia surowca w produkcję, aż do wyjścia wykończonego produktu; surowcem jest dla filmu zarys scenariusza albo powieść, którą należy zaadoptować; łańcuch produkcji rozpoczyna się od adaptatorów, scenarzystów, specjalistów od dialogu, czasem nawet specjalistów od gagu, albo od *human-touch*, potem zaczyna działać reżyser, a jednocześnie dekorator, operator, inżynier dźwięku, a wreszcie to zbiorowe dzieło podlega wykończeniu przez muzyka i montażystę. Oczywiście, jako autor filmu na plan pierwszy występuje reżyser, ale sam film jest produktem aktu twórczego rozumianego zgodnie z zasadami produkcji, opartej na podziale wyspecjalizowanych czynności.

W innych sektorach twórczości uprzemysłowionej podział pracy osiąga różne nasilenie: produkcja telewizyjna posłuszna jest tym samym prawom, wprawdzie w słabszym stopniu niż produkcja filmowa, produkcja radiowa, zależnie od typu poszczególnych audycji, w różnym stopniu podlega zasadzie podziału pracy. W tygodnikach ilustrowanych i czasem w prasie codziennej praca redakcyjna na surowym materiale informacyjnym (depesze agencji, komunikaty korespondentów) i obróbka językowa, stanowiąca *rewriting*, świadczą o zastosowaniu tego racjonalnego podziału pracy, który wypiera pracę dziennikarską dawnego typu.

Podział pracy o charakterze zespołowym jest ogólnym aspektem racjonalizacji, którą pociąga za sobą system przemysłowy,

[4] *Pieds-Nickelés* — Banda Żelaznej Stopy — kryminalna historyjka w obrazkach o wyczynach tej bandy (przyp. tłum.).

racjonalizacji, która zaczyna się od wytwarzania produktów, sięga do planowania produkcji, dystrybucji, aż po badania rynku konsumpcji kulturowej.

Racjonalizacji odpowiada standaryzacja. Standaryzacja narzuca produkcji kulturowej określone zasady co do rozmiarów, czasu trwania: film fabularny powinien być utrwalony na taśmie o długości mniej więcej 2500 metrów, to znaczy trwać półtorej godziny; artykuły w dziennikach powinny zawierać pewną liczbę znaków drukarskich, z góry oznaczającą ich rozmiary; audycje radiowe są określane ilością minut. Standaryzacja stylu panuje w prasie wszędzie tam, gdzie dominuje *rewriting*. Wielkie tematy świata fikcji (powieści, filmy) są same w sobie, w pewnym sensie, archetypami i stereotypami tworzącymi standardy. W tym też sensie — wedle słów Wrighta Millsa z „White collar" — „formuła zastępuje formę".

Podział pracy nie jest jednak czymś, czego się absolutnie nie da pogodzić z indywidualnym charakterem utworu: w dziedzinie filmu wydał on już pewną ilość arcydzieł, choć istotnie optymalne warunki twórczości to takie warunki, w których twórca może objąć równocześnie różne, od strony produkcji, rozdzielane kompetencje (pomysł, scenariusz, dialog, realizacja, montaż). Sama standaryzacja niekoniecznie musi pociągać za sobą zatarcie charakteru indywidualnego; może to być związany z erą przemysłową odpowiednik klasycznych „reguł" sztuki, podobnie jak trzy jedności narzucające formy i tematy. Przymus obiektywny czasem dławi dzieło sztuki, czasem — przeciwnie — dostarcza mu dodatkowych pokarmów. Western nie jest sztywniejszy od tragedii klasycznej, a jego objęte kanonem tematy pozwalają na najbardziej wyrafinowane wariacje — od „Fantastycznej Kawalkady" do „Bronco", „W samo południe", „Shaine", „Johny Guitare" „Rio Bravo".

Tak więc ani podział pracy, ani standaryzacja nie są same w sobie przeszkodą w nadaniu dziełu piętna indywidualności. W rzeczywistości wykazują obie tendencje: dławią je i dostarczają dodatkowego pokarmu. Im bardziej rozwija się przemysł kulturowy, tym większy nacisk kładzie się na cechy indywidualne, ale równocześnie zaznacza się skłonność do ich standaryzacji. Hollywood w swoich początkach — w okresie niejako rękodzielnictwa — nie odwołuje się do współpracy utalentowanych pisarzy przy układaniu scenariuszy; dopiero z chwilą gdy system przemysłowy osiąga swoje apogeum, ta wytwórnia

marzeń wiąże z sobą kontraktem Faulknera i zakupuje prawa na Hemingwaya.

Ten pęd do korzystania ze współpracy wielkiego pisarza, pociągając za sobą maksimum indywidualizacji, jest zarazem czymś sprzecznym w swojej istocie. Okazało się bowiem, że Faulkner, zaangażowawszy się w ten sposób, nie był zdolny — poza jednym wyjątkiem — do pisania scenariuszy faulknerowskich i musiał poprzestać na snuciu misternych wariacji na kanwie standardowych tematów.

Inaczej mówiąc, dialektyczna sprzeczność: standaryzacja — indywidualizacja wykazuje często tendencję do zniwelowania swej ostrości i przekształcenia się w jakąś wartość pośrednią.

Pęd do indywidualizacji wyraża się nie tylko w zwrocie do elektrody negatywnej („twórcy"), ale i w szukaniu pomocy ze strony superindywidualności, to jest „gwiazd". Osoba gwiazdy nadaje filmowi dodatkowe piętno indywidualne. Prasa potrzebuje ustawicznie nowych gwiazd i stwarza je na wzór gwiazd filmowych: są to takie postacie, jak księżniczki Elżbieta i Małgorzata, Bobet, Copi, Herzog, Bombard, Rubirosa. Gwiazdy to osobistości jednocześnie nadające się do stworzenia standardu i zindywidualizowane, i dzięki temu ich hieratyzm rozwiązuje idealnie ową podstawową sprzeczność. Stanowić to może jedną z najistotniejszych przyczyn dzisiejszej roli „gwiazd" różnego typu (na co nie dość duży nacisk położyłem w mojej książce o gwiazdach filmowych).

Pomiędzy tymi dwoma biegunami indywidualizacji — gwiazdą i autorem (scenarzystą czy reżyserem filmu, audycji, redaktorem artykułu) — przebiega gra dialektyki, najczęściej o charakterze wzajemnie odpychającym. Im większa indywidualność gwiazdy, tym mniej miejsca zostaje na indywidualność autora i odwrotnie. Najczęściej gwiazda uzyskuje przewagę nad autorem. Mówi się „film Gabina". Indywidualność autora została przytłoczona indywidualnością gwiazdy, natomiast znajduje ona potwierdzenie w filmach bez gwiazd.

Dochodzimy tutaj do zagadnienia a u t o r a, którym to pojęciem posługuje się przemysł kulturowy, ale jednocześnie wydaje go na pośmiewisko w jego potrójnym aspekcie: artysty, intelektualisty, twórcy. Przemysł kulturowy przyciąga do siebie i wiąże poprzez bardzo wysokie stawki utalentowanych dziennikarzy i pisarzy, z tym że dopuszcza do rozwoju tylko tę część talentu, która daje się pogodzić z istniejącymi standardami. W ramach świata kultury przemysłowej powstaje zatem warstwa

inteligencji twórczej, na której ciąży przytłaczające brzemię podziału pracy i biurokracji, a której możliwości nie mogą być w pełni rozwinięte. Człowiek, któremu zlecono *rewriting*, anonimowo daje stylistyczną oprawę przygodom księżniczki Małgorzaty w „France-Dimanche". Rewolucję Październikową opisuje jako rodzaj zasuspendowania władz, w którym Leninowi przypada rola trzeciorzędna. Scenarzysta kleci na prędce scenariusze, którymi pogardza. Taki Dassin znosi Lollobrigidę po to, żeby kręcić „Prawo", Lazlo Benedeck, bronąc się przed zapomnieniem, godzi się na skonwencjonalizowaną głupotę *script-girl*. Toteż często spotykamy autorów, którzy mówią: To nie mój film, musiałem wziąć do niego tę gwiazdę; — musiałem się zgodzić na ten *happy end*; — ten artykuł musiałem napisać, ale się pod nim nie podpiszę; — muszę to a to powiedzieć w tej audycji radiowej.

W ramach przemysłu kulturowego coraz częstszym zjawiskiem staje się autor, nie tylko wstydzący się swego dzieła, ale wypierający się faktu, że jego dzieło było jego dziełem. Autor nie może już utożsamiać się ze swoim dziełem. Czuje w stosunku do niego jakąś szczególną odrazę. Ginie więc to, co artyście daje największą satysfakcję — możność identyfikacji ze swoim dziełem, to jest wyrażenia się poprzez nie, ustalenia w nim swoich własnych wartości transcendentnych.

Jest to zjawisko alienacji, analogiczne być może do alienacji robotnika zatrudnionego w przemyśle, ale przebiegające w warunkach specyficznych i obiektywnie, i subiektywnie, i z pewną zasadniczą różnicą: autor jest p r z e p ł a c a n y.

Praca, którą autor najsilniej pogardza, bywa często najlepiej wynagradzana i z tego demoralizującego połączenia rodzi się cynizm, agresywność albo wyrzuty sumienia, które idą w parze z głębokim niezadowoleniem powstałym z frustracji artystycznej albo intelektualnej. I to właśnie tłumaczy fakt, że pewien odłam owej inteligencji twórczej, odrzucany przez system, sam z kolei ów system odrzuca, a swoje nadzieje odwetu i wolności pokłada w tym, co mu się wydaje przeciwieństwem tego systemu, tj. w komunizmie. Tłumaczy to również występowanie wśród najlepiej na świecie opłacanych scenarzystów — scenarzystów z Hollywood — jakiejś stłumionej postępowości, silnych tendencji antykapitalistycznych (inspirowane przez Mac Carthy'ego „polowanie na czarownice" odsłoniło fakt, że tę Krainę Standaryzowanych Marzeń drąży gdzieś w głębi nurt namiętnego sprzeciwu. Podobnie we francuskiej prasie i francuskim filmie część

niewolnej, a przepłaconej inteligencji podsyca swój sprzeciw postępowością).

Sama jednak presja, jakiej podlega autor, powoduje jak gdyby dopływ żywotnych soków do jego dzieła. Co więcej, pewna dowolność kombinacji: standaryzacja — indywidualizacja pozwala mu czasem, w miarę osiąganych sukcesów, dyktować swoje warunki. Stosunek pomiędzy standaryzacją a indywidualizacją nie jest ani stały, ani raz na zawsze ustalony, zmienia się w wypadku każdego nowego utworu, w zależności od stosunków jednostkowych i doraźnie uwarunkowanych sił. I tak „nowa fala" w filmie wywołała cofnięcie się standaryzacji, zjawisko niezaprzeczalne, choć trudno stwierdzić, jak głębokie i trwałe.

Trzeba wreszcie pamiętać, że w przemyśle kulturowym istnieje strefa marginesowa i strefa centralna. Autorzy mogą się wypowiadać w jakichś filmach marginesowych, realizowanych mniejszym kosztem, w peryferycznych audycjach radia i telewizji, w czasopismach o ograniczonej ilości odbiorców. I przeciwnie, standaryzacja ogranicza udział inwencji (nie uwzględniając paru wybitnych wyjątków) w kluczowym sektorze przemysłu kulturowego, w sektorze o najsilniejszej koncentracji, w którym dochodzi do głosu tendencja do maksymalnej konsumpcji.

ROZDZIAŁ III

MASOWY ODBIORCA

Niezależnie nawet od pogoni za zyskiem wszelki system przemysłowy posiada tendencję wzrostu, a wszelka produkcja masowa przeznaczona do konsumpcji posiada swoją własną logikę, to jest logikę maksymalnej konsumpcji.

Przemysł kulturowy nie może się spod tego prawa wyłamywać. Co więcej, w swoich dziedzinach, wykazujących najsilniejszą koncentrację i najbardziej dynamicznych, dąży do zdobycia odbiorcy światowego. Takie magazyny jak „Life" czy „Paris-Match", wielkie dzienniki ilustrowane jak „France-Soir", giganty i drogie filmy produkcji Hollywood czy też wielkiej produkcji międzynarodowej, adresowane są istotnie do wszystkich i do nikogo, do ludzi w różnym wieku, do obu płci, do różnych klas społecznych, czyli do całości odbiorców określonej narodowości, ewentualnie — do odbiorców całego świata.

Nastawienie na różnorodnych odbiorców pociąga za sobą nastawienie na różnorodność informacji lub różnorodność elementów świata wyobraźni. Nastawienie na masowego odbiorcę pociąga za sobą nastawienie na jakiś wspólny mianownik.

Tygodnik w rodzaju „Paris-Match" czy „Life" dąży systematycznie do eklektyzmu: w tym samym numerze znajdziemy sprawy duchowe i erotyzm, religię, sport, humor, politykę, rozrywki umysłowe, film, podróże, odkrycia naukowe, sztukę, prywatne życie gwiazd czy księżniczek itd... Standardowe filmy wykazują podobną tendencję do dawkowania miłości, akcji, humoru, erotyzmu według zmiennych receptur; wprowadzają połączenie elementów męskich (agresywnych) i żeńskich (sentymentalnych), tematów młodzieżowych i dla dorosłych. Różno-

rodność na łamach dziennika, na terenie filmu czy programu radiowego zmierza do zaspokojenia wszystkich zainteresowań i wszystkich gustów, tak aby osiągnąć maksimum odbioru.

Ta różnorodność jest jednocześnie różnorodnością usystematyzowaną, homogenizowaną (określenie Dwight Mac Donalda), zgodnie z powszechnie przyjętymi normami. Zwykły, jasny, prosty styl adaptacji ma na celu uczynić przekazywaną treść jak najbardziej przejrzystą, nadać jej bezpośrednią zrozumiałość. Proces obróbki redakcyjnej daje ów styl homogenizowany — styl uniwersalny — a ta uniwersalność pokrywa najzupełniej różne zawartości. Sięgnijmy jeszcze głębiej: kiedy dyrektor jakiegoś wielkiego dziennika albo producent filmowy mówi: „moja publiczność", obaj odwołują się do wyobrażenia jakiegoś człowieka przeciętnego, obrazu wynikającego z liczbowych danych dotyczących rozsprzedaży, obrazu, który sam już jest homogenizowany. Temu wyobrażonemu przeciętnemu człowiekowi przypisuje się pewne upodobania i awersje; może on zrozumieć, że Van Gogh był malarzem „przeklętym", ale nie zrozumie tego, że był homoseksualistą; może być „konsumentem" Cocteau albo Salvadora Dali, ale nie Bretona czy Pèreta. Homogenizacja dąży do tego, aby najbardziej różnorodne treści były łatwe i miło przyswajalne dla owego idealnego przeciętnego odbiorcy.

Dla oddania tej tendencji do homogenizacji różnorodnych treści i sprowadzenia ich do wspólnego mianownika najwłaściwszym słowem jest synkretyzm.

Do synkretyzmu ciąży film, odkąd zapanował w nim długi metraż. Większość filmów dokonuje synkretyzacji wielu różnorodnych tematów w ramach wielkich gatunków: i tak w filmie przygodowym znajdzie się i miłość, i komizm, w romansie filmowym będzie przygoda i komizm, w komedii filmowej — miłość i przygoda. Ale jednocześnie tematy te są wyrażane w języku homogenizowanym (wtedy gdy jest możliwa nieskończona wielość form). Radio dąży do synkretyzmu, dając na zmianę piosenki i audycje, z tym, że całość jest ujednolicona dzięki stylowi podania, który nazywa się radiofonicznym. Wielki dziennik i ilustrowany magazyn dążą do synkretyzmu, starając się zadowolić rozległą skalę zainteresowań, lecz przemawiają nieustannie tonem retoryki.

Synkretyzm stara się połączyć w pewnym stopniu dwa sektory kultury przemysłowej: sektor informacji i sektor fantazji. W sektorze informacji pierwsze miejsce zajmuje kronika wy-

darzeń (to znaczy ta niepewna granica rzeczywistości, gdzie to, co nieoczekiwane, dziwaczne: zabójstwo wypadek, przygoda — wdziera się w życie codzienne) i *vedetty*, które żyją jak gdyby ponad codzienną rzeczywistością. Uprzywilejowane jest to wszystko, co w życiu rzeczywistym przypomina powieść albo sen. Co więcej, informacja również kryje się pod powłoką elementów fantastycznych, często zmyślonych czy wyimaginowanych przez dziennikarzy (perypetie sercowe gwiazd i księżniczek). I przeciwnie: w sektorze wyobraźni panuje realizm, to jest takie romansowe wątki i intrygi, które mają pozory rzeczywistości. Dwustronna tendencja — świata wyobraźni naśladującego rzeczywistość i rzeczywistości przybierającej barwy świata wyobraźni — jest czymś, co przydaje życia kulturze masowej. Ta podwójna kontaminacja rzeczywistości i świata wyobraźni (film „Wakacje rzymskie" przypomina rzeczywistość, a sercowe perypetie Małgorzaty przypominają film), ten nadzwyczajny synkretyzm najwyższego stopnia nakłada się na dążenie do maksymalnej produkcji i nadaje kulturze masowej jedną z jej najistotniejszych cech charakterystycznych.

NOWA PUBLICZNOŚĆ

W początku XX wieku poszczególne strefy kultury były wyznaczane przez bariery społeczne, wieku, poziomu wykształcenia. Prasa lansująca pewne opinie różniła się bardzo wyraźnie od prasy informującej, prasa mieszczańska od prasy ludowej, prasa poważna od prasy łatwej. Literaturę popularną w silnym stopniu kształtowały modele melodramatu i taniego oklepanego dowcipu. Literatura dziecięca była różowa lub zielona — powiastki dla grzecznych dzieci albo pokarm dla wyobraźni porwanej podróżami. Rodzący się film był czymś w rodzaju widowiska jarmarcznego.

Wspomniane bariery nie zostały obalone. Powstały natomiast nowe rozwarstwienia: od jakichś pięćdziesięciu lat rozwija się prasa kobieca i prasa dziecinna, powstała też jej specyficzna publiczność.

Te nowe rozwarstwienia nie powinny nam przesłaniać głębokiego dynamizmu kultury masowej. Począwszy od lat trzydziestych pojawia się, najpierw w Stanach Zjednoczonych, potem w krajach zachodnich, nowy typ prasy, radia, filmu, którego ce-

chą szczególną jest zwracanie się do wszystkich. Oto we Francji rodzi się „Paris-Soir", dziennik zwracający się w równym stopniu do odbiorców wykształconych, jak niewykształconych, do mieszczaństwa i do warstw ludowych, do mężczyzn i do kobiet, do młodych i starych; „Paris-Soir" dąży do uniwersalności i faktycznie ją osiąga. Nie zdobywa sobie wszystkich czytelników, ale zdobywa sobie czytelników wszelkich rodzajów, wszelkich kategorii. Potem „Match" z magazynu sportowego przekształca się w magazyn dla wszystkich, staje się ojcem dzisiejszego „Paris-Match" i również dąży do uniwersalności. Odpowiednikiem ich w dziedzinie radia jest Radio-Cité, taki zradiofonizowany „Paris-Soir". Radio-Cité stwarza nowy ośrodek o magnetycznej sile przyciągania, dynamiczny styl rozmaitości. A tymczasem film z jarmarcznego widowiska staje się widowiskiem przeznaczonym dla wszystkich.

Wojna i okupacja przytłumiły rozwój kultury masowej; jednak wkrótce na nowo odżywa. Dziś, pamiętając o Radio-Luksemburg i Programie Europa 1, o „France-Soir", „Paris-Match", „Jours de France", o filmach słynnych gwiazd i wielkich wytwórniach filmowych, można stwierdzić, że najbardziej dynamicznym i najsilniej podlegającym koncentracji sektorem przemysłu kulturowego jest ten właśnie, który wytworzył i zdobył dla siebie „szeroką publiczność", „masy", to znaczy masowego odbiorcę o różnym pochodzeniu społecznym, płci i wieku.

Równolegle rozwija się prasa dziecięca i kobieca. Wielkie międzynarodowe przedsiębiorstwo Opera Mundi stwarza we Francji wraz z Tarzanem nową prasę dziecięcą, a z „Confidences" nową prasę kobiecą. Potem czasopisma te oddają świat dziecięcy i świat kobiecy we władzę kultury masowej. Przyjrzawszy się sprawie bliżej, widać, że pisma kobiece nie są przeciwieństwem pism dla mężczyzn. Wielkie pisma nie są „męskie", są kobieco-męskie, jak się przekonamy dalej. Pisma kobiece specjalizują się głównie w treściach „kobiecych", które są rozcieńczane albo wydzielane w pismach kobieco-męskich.

Pisma dla dzieci, dosłownie stworzone przez przemysł kulturowy, a rozkwitające wraz z Mickey, Tintin, Spirou, specjalizują się w treściach dziecięcych, które zresztą w pismach dla dorosłych występują również, tyle że rozcieńczone albo wydzielone (specjalne stronice dla dzieci, komiksy, rozrywki umysłowe). Zarazem jednak są one jakby przygotowywaniem do pism świata dorosłych.

Istnienie masowych pism dla dzieci jest świadectwem tego, że zarówno pismami dziecięcymi, jak i pismami dla dorosłych rządzi ta sama struktura przemysłowa. Te znaki wyróżniające są więc także elementami wspólnoty. Jednocześnie obserwujemy tendencję do zatarcia wyraźnej różnicy pomiędzy światem dziecięcym i światem dorosłych: wielkie pisma dla dorosłych przesycone są tematami dziecięcymi (obserwuje się zwłaszcza zalew komiksów), a użytek, jaki się robi z obrazu (fotografie i rysunki), to jest z języka bezpośrednio zrozumiałego i pociągającego dla dzieci, jest nieporównanie częstszy niż dawniej; pisma dla dzieci stały się zarazem narzędziem wprowadzania do kultury masowej. Można uznać, że akces do kultury masowej dla dorosłych odbywa się w wieku czternastu lat; jest to wiek, w którym chodzi się już na wszelkiego rodzaju filmy (oczywiście z wyjątkiem niedozwolonych), w którym namiętnie ogląda się magazyny i słucha się tych samych, co dorośli, słuchowisk radiowych czy telewizyjnych.

Można stwierdzić, że kultura masowa w zakresie dziecięcym przedwcześnie otwiera dziecku dostęp do świata dorosłych, a w sektorze dorosłych — staje się dostępna dziecku. Czy kultura ta wytwarza typ dziecka o cechach przedwczesnej dorosłości, czy też infantylny typ dorosłego? Odpowiedź na to pytanie nie musi wykluczać jednej z tych dwu ewentualności. Horkhimer posuwa się jeszcze dalej, za daleko być może, kiedy tak określa tę tendencję: *Nie istnieje już nic takiego jak rozwój. Dziecko, odkąd zaczyna chodzić, jest już dorosłe, a człowiek dorosły stoi zasadniczo na jednym miejscu.*

W ten sposób homogenizacja produkcji znajduje swoje przedłużenie w homogenizacji konsumpcji, która dąży do obalenia przegrody wieku. Jest to niewątpliwie tendencja, która nie zrealizowała jeszcze wszystkich swoich możliwości, to znaczy nie dosięgła swoich granic.

Homogenizacja poprzez zatarcie przegrody wieku wykazuje skłonność do oparcia się na jednym przeważającym elemencie — na dominancie młodzieżowej. Zanotujmy tutaj pokrótce uwagę, do której jeszcze w dalszym ciągu powrócimy: tematyka młodzieżowa jest jednym z podstawowych elementów nowej kultury. Nie tylko w tym sensie, że młodzież i młodzi ludzie dorośli są najpoważniejszymi konsumentami, jeśli chodzi o dzienniki, magazyny, płyty długogrające, audycje radiowe (telewizja, jak się przekonamy, jest tu wyjątkiem), ale i w tym, że tematy właściwe kulturze masowej (włącznie z telewizją), to tematy „młode".

O ile na terenie kultury masowej nastąpił rozwój pism kobiecych, o tyle, poza rzadkimi wyjątkami, nie powstały czasopisma przeznaczone wyraźnie dla mężczyzn. Prasa masowa jest nawet czasem bardziej „kobieca" niż „męska" (jeśli uprzytomnimy sobie, ile miejsca przeznacza się w niej na tematy sentymentalne). Filmowi natomiast udało się uniknąć tej alternatywy, która jest charakterystyczna dla epoki filmu niemego: z jednej strony filmy o cechach kobiecych, czułe, łzawe, pełne cierpienia, z drugiej — filmy „męskie", brutalne, agresywne; produkcja filmowa odznacza się teraz synkretyzmem, dając filmy, w których treści sentymentalne mieszają się z treściami brutalnymi.

Istnieje zatem tendencja do „miksowania" treści mogących zainteresować kobiety i tych, które interesują mężczyzn, z lekką przewagą treści kobiecych w tych mieszankach. Niezależnie od nich istnieją pisma wyraźnie kobiece, specjalizujące się w gospodarce domowej, modzie i sprawach sercowych.

Kultura tradycyjna, humanistyczna, zatrzymywała się przed barierą podziału klasowego: świat chłopski i robotniczy, nawet wtedy, kiedy już wszedł w krąg nauczania podstawowego, umiejętności czytania i pisania, pozostawał poza obrębem wiedzy i gustów humanistycznych: teatr był i pozostał przywilejem konsumpcji mieszczańskiej. Kultura chłopska jeszcze w pierwszych dekadach XX wieku miała charakter folkloru. Tak samo kultura robotnicza zamknięta była na obszarze przemysłowych przedmieści albo też powstawała na terenie związków zawodowych i partii socjalistycznych.

Dopiero film zgromadził widzów ze wszystkich warstw miejskich, a nawet wiejskich. Przeprowadzone w USA, Anglii i Francji ankiety wskazują na to, że procent bywalców kinowych jest w różnych klasach społecznych w przybliżeniu ten sam. Potem z kolei widowiska sportowe przyciągnęły do siebie publiczność rekrutującą się ze wszystkich warstw społeczeństwa. Począwszy od lat trzydziestych obszar całego społeczeństwa zalany został szybko przybierającą falą popularności radia. Telewizja zyskała sobie popularność zarówno w szerokich kręgach ludowych, jak i wśród ludzi zamożnych. Wreszcie wielkie dzienniki nastawione na informację typu „France-Soir" czy wielkie magazyny ilustrowane typu „Paris-Match" zaczęły się rozchodzić nierównomiernie, rzecz jasna, ale niewątpliwie we wszystkich kioskach.

Na terenie wspólnego rynku masowych środków upowszech-

niania kultury (*mass-media*) obalone zostały granice kulturowe. Wewnątrz tej nowej kultury powstają oczywiście pewne rozwarstwienia. Konsumenci filmu to zarówno bywalcy sal ekskluzywnych, jak i skromnych dzielnicowych sal kinowych. Ale ten podział nie pokrywa się dokładnie z podziałem społecznym. Co więcej, programy i filmy cieszące się największym powodzeniem nie zawsze, ale często, są takie same w kinach ekskluzywnych, jak i w dzielnicowych. Programy radiowe są zróżnicowane, jeśli chodzi o dobór cyklów i treści programowych, a to zróżnicowanie gustów jest również częściowym zróżnicowaniem społecznym. Magazyny rozchodzą się często zgodnie z podziałem na warstwy społeczne: „France-Dimanche" jest bardziej popularna niż „Paris-Match", „Paris-Presse" jest bardziej mieszczańska, „Monde" bardziej intelektualny niż „France-Soir"; artykuły w tych samych dziennikach mogą być inaczej oceniane przez robotnika czy przez kapitalistę, ale takimi pismami jak „Paris-Match" i „France-Soir" zachwycają się nadal wspólnie wszystkie klasy społeczeństwa.

Trzeba uprzytomnić sobie, że w Stanach Zjednoczonych i w Europie zachodniej przedziały pomiędzy klasami czy też kategoriami społecznymi wyznaczane są nadal — jeśli idzie o pracę — przez stosunek: zwierzchnik — podwładny lub oferujący pracę i poszukujący jej oraz zamieszkiwanie osobnych dzielnic i bloków (podział wciąż aktualny mimo nowo wprowadzonego ujednolicenia mieszkań). Pamiętając o tym, można już teraz wysunąć twierdzenie, że kultura przemysłowa jest jedynym poważnym pomostem pomiędzy klasami społecznymi: robotnik i jego pracodawca w tym samym momencie będą nucić piosenki Edith Piaf czy Dalidy, oglądać ten sam program telewizyjny i te same historyjki obrazkowe we „France-Soir" i wybiorą się (prawie równocześnie) na ten sam film. A jeśli pomyśleć jeszcze o wspólnym wzorcu wolnego czasu, o wyprawach wakacyjnych, takich samych u robotników, urzędników, „kadry" kierowniczej i kupców (różnicę stanowi tu tylko kwestia: miasteczko namiotów czy willa), widać wyraźnie, że następstwem tej nowej kultury jest również w jakimś sensie homogenizacja obyczajowa.

Tendencja ta jest tym ważniejsza, że przebiega zgodnie z kierunkiem przemian socjologicznych. Oto na uprzemysłowionym Zachodzie powstaje jakaś ogromna warstwa pracowników najemnych; w skład jej wchodzi z jednej strony dawny proletariat robotniczy, który osiągnął już poziom życia pozwalający na

konsumpcję i korzyści ubezpieczenia społecznego, z drugiej zaś dawne klasy średnie, które przekształcają się w nowoczesną warstwę pracowników najemnych (drobni rzemieślnicy, drobni właściciele, drobni kupcy, którzy zostają kierownikami, urzędnikami, pracownikami w wielkich jednostkach przemysłowych, handlowych albo administracyjnych).

Ta nowa warstwa pracownicza zachowuje pewną różnorodność: pomiędzy poszczególnymi „stanami" społecznymi utrzymują się liczne przegrody albo powstają nowe: pracownicy umysłowi bronią się przed utożsamianiem ich z robotnikami, robotnicy w dalszym ciągu mają świadomość odrębnej przynależności klasowej, fabryka pozostaje gettem cywilizacji przemysłowej. Ta ogromna warstwa pracownicza podlega przedziałom i zróżnicowaniom wyznaczanym przez konwencje, hierarchie, walkę o prawa polityczne. Tym natomiast, co ją jednoczy, jest nie tylko p r a w o p r a c o w n i c z e (ubezpieczenia społeczne, emerytury, czasem ubezpieczenia na okres strajku), ale również tożsamość wartości konsumpcyjnych. I właśnie te wspólne wartości są siłą napędową *mass-media*, tworzą jedność, tak charakterystyczną dla kultury masowej.

W ten sposób nowej warstwie pracowniczej, zmierzającej równocześnie ku jednorodności i różnorodności (te dwie sprzeczne ze sobą tendencje przebiegają na różnych płaszczyznach), odpowiada kultura, która sama też zmierza do jednorodności i zarazem różnorodności. Nie chcę przez to powiedzieć, że rozwarstwienia kulturalne odpowiadają rozwarstwieniom tej nowej wielkiej grupy społecznej, chcę tylko zanotować odpowiedniość socjologiczną szerszą i ogólniejszą. Nowa warstwa pracownicza byłaby więc środowiskiem, w którym przebiega rozwój tej kultury — kultury przemysłowej. Można tu natychmiast postawić parę zagadnień, chociaż rozpatrzeć je gruntownie da się dopiero później. Jeśli prawdą jest, że tę nową warstwę pracowniczą charakteryzuje ilościowy wzrost pracowników umysłowych, to znaczy urzędników (ilość zatrudnionych w zawodach w urzędniczych podniosła się w Stanach Zjednoczonych od roku 1930 do 1950 z 30% do 37%), jeśli prawdą jest, że — jak mówi Leo Bogart — *Stany Zjednoczone to dziś kraj klasy średniej, nie tylko pod względem dochodów, ale i wartości* [5], to można przypuszczać, że nowa kultura odpowiada również ugruntowanej — lub gruntującej się dopiero — przewadze wartości przynależnych „klasie

[5] Leo Bogart: *The Age of Television;* New York 1956.

średniej" w tej nowej warstwie pracowniczej. Pod warunkiem, oczywiście, że rozumieć przez to będziemy nie tyle dawne klasy średnie (drobni właściciele, drobni rzemieślnicy, małorolni chłopi), ile przenoszone w świat nowoczesnego *Welfare* (dobrobytu) wartości drobnomieszczańskie.

Inaczej mówiąc, nowa kultura nakłada się na pewną całość socjologiczną, którą tworzą i gospodarka kapitalistyczna, i demokratyzacja konsumpcji, powstanie i rozwój klasy pracowniczej i utwierdzanie się pewnych wartości. Jest ona — uwzględniając obecność w łonie nowej klasy pracowniczej różnych formacji społecznych—wspólnym terenem, platformą, drogą do nawiązania wspólnoty pomiędzy różnymi warstwami i różnymi klasami. Już teraz w niektórych ośrodkach wakacyjnych, jak Klub Śródziemnomorski, spotkać można robotników, urzędników, kadry kierownicze oraz techników, dosłownie i widocznie przemieszanych, a nie tylko połączonych w samotności przy odbiorniku radiowym, lekturze dziennika czy w ciemnej sali kinowej.

Można więc już teraz powtórzyć za Leo Bogartem, że: *wyrównanie różnic społecznych stanowi jeden z elementów standaryzacji gustów i zainteresowań, do czego przyczyniają się i czego są wyrazem mass-media*[6]. Znów dotykamy tutaj podstawowego problemu. Ale w tej chwili poprzestańmy na stwierdzeniu tego synkretycznego i homogenizującego charakteru kultury przemysłowej.

Charakter ten potwierdza się również na płaszczyźnie międzynarodowej. Tendencja homogenizująca jest zarazem tendencją kosmopolityczną, zmierzającą do osłabienia rozróżnień kulturowych na rzecz kultury wielkich stref przekraczających granice narodowości. Kultura przemysłowa na swoim najbardziej dynamicznym i wykazującym największą koncentrację odcinku jest już zorganizowana na sposób międzynarodowy. Wielkie przedsiębiorstwa prasowe, jak Opera Mundi czy Del Duca, dostarczają materiałów, które podlegają adaptacji w wielu różnych językach; dotyczy to zwłaszcza komiksów i prasy sentymentalnej[7]. Film hollywoodzki ma na uwadze nie tylko publiczność amerykańską, ale i publiczność światową. Specjalizujące się

[6] Leo Bogart: *The Age of Television*, s. 5.

[7] W oryginale *presse du coeur*, co A. Kłoskowska w *Kulturze masowej* tłumaczy jako „prasa serca". Słuszniejszy jednak wydaje się termin „prasa sentymentalna" (przyp. tłum.).

w tym biura usuwają takie tematy, które mogłyby urazić odbiorców europejskich, azjatyckich czy też afrykańskich. Równocześnie rozwija się nowy film o strukturze kosmopolitycznej, film oparty na współdziałaniu nie tylko kapitałów, ale i gwiazd, autorów i techników różnych krajów. I tak na przykład: film „Tama nad Pacyfikiem", kooprodukcji francusko-włosko-amerykańskiej, kręcony był w Syjamie przez reżysera francuskiego na podstawie amerykańskiej adaptacji, dokonanej przez Irwinga Shaw z francuskiej powieści Marguerite Duras, z aktorami pochodzącymi z Włoch (Silvana Mangano) i z Ameryki (Anthony Perkins).

Każdy film międzynarodowej produkcji jest już kosmopolityczny, a film dubbingowany jest dziwnym kosmopolitycznym wytworem, któremu wyrwano jego własny język, aby go zastąpić innym. Nie podlega on prawom przekładu, ale prawom przemysłowej hybrydyzacji.

Kultura przemysłowa podejmuje tematy folkloru lokalnego i przekształca je na tematy kosmopolityczne, jak western, jazz, rytmy krajów tropikalnych (samba, mambo, cha-cha-cha itd.). Rozwijając się w kierunku kosmopolitycznym, faworyzuje zarówno przejawy kulturowego synkretyzmu (filmy wspólnej produkcji, przeszczepianie tematów wyrosłych w jednej strefie kulturowej do innej strefy), jak i tematy antropologiczne, to znaczy dostosowane do wspólnego mianownika ludzkości w ogóle.

Ten kosmopolityzm promieniuje od centrum rozwojowego, które dominuje nad wszystkimi pozostałymi, tj. od Stanów Zjednoczonych. Tu właśnie zrodziła się kultura masowa. Tu właśnie skupia się jej maksymalna potęga i scalająca cały świat energia.

Kultura przemysłowa rozwija się na płaszczyźnie rynku światowego. Stąd płynie ta jej silna tendencja do synkretyzmu, eklektyzmu i do homogenizacji. Jej główny nurt nastawiony na wyobraźnię, zabawę, estetykę, choć nie może pokonać zupełnie przeszkód zróżnicowania, przenika jednak przegrody geograficzne, etniczne, społeczne, narodowe, przedziały wieku, płci, wychowania; tematom wydobywanym z różnych folklorów i tradycji nadaje uniwersalność albo sama wynajduje takie, które są od razu uniwersalne.

Ponownie więc staje przed nami problem wspólnego mianownika, człowieka zarazem „przeciętnego" i „uniwersalnego"; jest to model właściwy kulturze masowej, z jednej strony idealny, abstrakcyjny, z drugiej — synkretyczny i wieloraki.

Jaki jest ten człowiek uniwersalny? Czy chodzi tu po prostu o ten stopień człowieczeństwa, jaki jest wspólny wszystkim ludziom? I tak, i nie. Tak — w tym sensie, w jakim chodzi o człowieka obdarzonego wyobraźnią, którego reakcją na obraz będzie zawsze identyfikacja albo projekcja. [8] Tak, jeśli chodzi o człowieka-dziecko, obecnego w każdym człowieku, ciekawego, spragnionego zabawy, rozrywki, mitu, baśni. Tak, jeśli chodzi o człowieka, który wszędzie dysponuje pewnym wspólnym zasobem władz poznawczych, umiejętności odgadywania, inteligencji.

W tym sensie człowiek przeciętny jest czymś w rodzaju *antropos* uniwersalnego.

Odpowiadający temu *antropos* język jest językiem audiowizualnym o poczwórnej klawiaturze: obraz, dźwięk muzyczny, słowo, pismo. Język tym bardziej dostępny, że stanowi on polifoniczną powłokę wszystkich języków. Jest to wreszcie język, który rozwija się równym w stopniu — a może jeszcze bardziej — w oparciu o tkankę wyobraźni i zabawy, jak o tkankę życia konkretnego. A granice rozdzielające królestwa wyobraźni są, w odróżnieniu od granic pomiędzy królestwami ziemi, zawsze płynne. Łatwiej przychodzi człowiekowi znaleźć w sobie coś wspólnego z legendami obcej cywilizacji, niż dostosować się do życia w tej cywilizacji.

Tak więc uniwersalistyczne tendencje kultury masowej opierają się na tym właśnie antropologicznym podłożu. Kultura masowa wykazuje i nakazuje jakiś elementarny uniwersalizm.

Ale jednocześnie wytwarza ona, w oparciu o elementy kulturowe, właściwe nowoczesnej cywilizacji, a zwłaszcza cywilizacji amerykańskiej, jakiś nowy uniwersalizm. I dlatego człowiek uniwersalny to nie tylko człowiek o cechach wspólnych wszystkim ludziom. To także człowiek nowy, budujący nową cywilizację o tendencjach uniwersalistycznych.

Tendencje uniwersalistyczne opierają się więc nie tylko na elementarnym pojęciu człowieczeństwa, ale na tym, co jest w naszej planetarnej erze dominującym nurtem.

[8] Swoją teorię identyfikacji-projekcji przedstawia E. Morin w pracach: *Les Stars*, Paryż 1957, i *Le role du cinema*, „Esprit" 1960, nr 6 (przyp. tłum.).

W pewnym sensie znajdują tu zastosowanie słowa Marksa: *Produkcja stwarza odbiorcę... Produkcja wytwarza nie tylko przedmiot dla podmiotu, ale i podmiot dla przedmiotu.* [9] Istotnie, produkcja kulturowa wytwarza masową publiczność, publiczność uniwersalną. Odsłania ona jednakże na powrót to, co istniało, ale gdzieś pod powierzchnią — wspólny masom odbiorców trzon ludzki.

Inaczej rzecz ujmując, produkcja kulturowa wyznaczana jest przez sam charakter rynku. Ta cecha stanowi również o podstawowej różnicy pomiędzy kulturą masową a innymi kulturami: i one także korzystają, i to w coraz większym stopniu, z *mass-media* (druk, film, audycje radiowe i telewizyjne), ale mają charakter n o r m a t y w n y i narzucane są poprzez działanie pedagogiczne albo działanie w ł a d z y (w szkole, nauce katechizmowej, w koszarach) w formie nakazów czy zakazów. Kultura masowa w świecie kapitalistycznym nie jest narzucana przez instytucje społeczne, pozostaje w zależności od przemysłu i handlu, jest propozycją. [10] Podlega pewnym ograniczeniom, pewnym tabu (ze strony religii, państwa itd.), ale nie stwarza ich sama; proponuje pewne modele, lecz niczego nie nakazuje.

Przekazywana jest zawsze za pośrednictwem towaru handlowego i dzięki temu nabiera pewnych cech towaru, a mianowicie podatności na prawa podaży i popytu, rządzące rynkiem. Jej podstawowe prawo, to prawo rynku.

Stąd też płynie jej w z g l ę d n a e l a s t y c z n o ś ć. Kultura masowa jest efektem dialogu pomiędzy produkcją i konsumpcją. Jest to dialog nierówny. Dialog, już w założeniu, pomiędzy gadułą a niemym. Produkcja (dziennik, film, audycja radiowa) opowiada szczegółowo jakieś historie, wyraża się poprzez słowo mówione. Odbiorca — widz — odpowiada tylko pawłowskimi odruchami: tak albo nie, sukces albo niepowodzenie. Konsument n i e m ó w i, słucha i patrzy albo też nie chce słuchać czy patrzeć. Teoretycznie można tu wyprowadzić wniosek o nieskończenie znikomej zgodności (co najwyżej wyrażającej się w 10%) pomiędzy podażą i popytem. Natomiast

[9] Karol Marks: *Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej.*

[10] Nawet w systemach zupełnie zetatyzowanych bywanie w kinie, słuchanie radia, oglądanie telewizji albo czytanie dzienników nie jest obowiązkowe.

jeśli spojrzymy na to z punktu widzenia samych mechanizmów konsumpcji [11] i z punktu widzenia c z a s u, to można stwierdzić, że tematy, które na terenie filmu, prasy, radia czy telewizji z biegiem czasu zyskują powodzenie albo giną, podlegają przemianom albo stabilizacji, odbijają pewną dialektykę stosunku między produkcją a konsumpcją.

Nie można więc formułować pytania w formie upraszczającej alternatywy: czy to prasa (kino, radio itd.) kształtuje publiczność, czy też publiczność kształtuje prasę? Czy kulturę masową narzuca się publiczności z zewnątrz (dorabiając jej pseudopotrzeby, pseudozainteresowania), czy też odbija ona potrzeby publiczności? Istotnym problemem jest tu oczywiście d i a l e k t y k a pomiędzy systemem produkcji kulturowej a kulturowymi potrzebami odbiorców. Jest to dialektyka złożona, ponieważ z jednej strony to, co nazywamy publicznością, jest wartością ekonomiczną wynikającą z praw podaży i popytu (jest to owa idealna „przeciętna publiczność", o której mówiłem), a z drugiej — na charakterze tego dialogu ciąży przymus ze strony państwa (cenzura) i prawa przemysłowego systemu kapitalistycznego.

Kultura masowa jest więc wytworem dialektycznej pary — produkcja-konsumpcja w ramach szerszej dialektyki, dialektyki społeczeństwa jako całości.

[11] Autoselekcja stanowi wewnętrzne prawo konsumpcji, co oznacza, że konsument może wyłączyć swój odbiornik radiowy albo telewizyjny, nie kupić dziennika, wyjść z sali kinowej. Władza reklamy nie jest absolutna, ponieważ *opinion-leaders* (ludzie kształtujący opinię) kierują doborem dokonywanym przez ich otoczenie w biurze, fabryce, na terenie rodziny czy w gronie przyjaciół. A wreszcie często występujący efekt odwrotny (kiedy publiczność interpretuje pewne przekazywane sobie treści odwrotnie do intencji, w których je przekazywano) dowodzi, że odbiorca z trudem przyswaja sobie to, co jest sprzeczne z jego własnymi procesami projekcji, identyfikacji i pojmowania. Nie oznacza to, aby miał on w tym względzie wolną wolę. Ale nie istnieje nic takiego, jak jednokierunkowe działanie *mass-media* na odbiorcę. Badania amerykańskie dochodzą, rzecz zresztą naturalna, do takiego wniosku: *W dyskusji na temat skutków działania mass-media na opinię publiczną jedno trzeba nareszcie ukazać jasno: skutki tego działania na publiczność nie są prostą konsekwencją ani nie pozostają w prostym stosunku zależności czy to od intencji osób przekazujących pewne treści, czy od ich zawartości. Predyspozycje czytelnika czy słuchacza mają w takich sytuacjach poważne znaczenie i mogą zahamować albo zmodyfikować oczekiwany efekt, ewentualnie wywołać efekt przeciwny.* B. Berelson: *Communications and Public Opinion* w: *The Process and Efects of Mass-Communication.* (Autoselekcja, ludzie kształtujący opinię, skutek bumerang); por. Lazarsfeld: *Aktualne tendencje socjologii przekazu i reakcji publiczności radio-telewizji amerykańskiej.*

ROZDZIAŁ IV

SZTUKA PRZECIĘTNA

Uprzytomnijmy sobie raz jeszcze przedstawione dane z punktu widzenia ich konsekwencji artystycznych.

Z jednej strony pęd do konformizmu i do produktu standardowego, z drugiej — pęd do twórczości artystycznej i swobodnej wynalazczości.

W pierwszym kierunku działa państwo, niezależnie od tego, czy będzie cenzorem, czy protektorem. Struktura technobiurokratyczna, która zawsze jest czynnikiem działającym na rzecz konformizmu [12]. Struktura przemysłowa, która zawsze jest czynnikiem działającym na rzecz standaryzacji. Ekonomia kapitalistyczna, która dąży do zapewnienia sobie maksimum odbiorców, co pociąga omawiane już konsekwencje: homogenizację, produkowanie kultury przeznaczonej dla nowej klasy pracowniczej. Czynnikiem konformizmu są i sami odbiorcy ujmowani jako anonimowa masa, rozważani w aspekcie abstrakcyjnego przeciętnego człowieka; czynniki działające na rzecz konformizmu dają się więc wykryć od wierzchołków aż po podstawy systemu na wszystkich jego szczeblach.

Ale również na wszystkich szczeblach znajdujemy czynniki działające tu jako *antidotum*. Państwo może wyzwolić sztukę od przymusu poszukiwania zysku, co daje możliwości zarówno sztuki pozwalającej sobie na przepych („Aleksander Newski" Eisensteina), jak sztuki poszukującej (np. filmy Mac Larrena

[12] Dla Whyte'a sama „praca w ekipie", zgodna z zasadami nowoczesnej organizacji zarządzania, jest poważnym czynnikiem konformizmu (por. *L'homme et l'organisation*).

w „National film board of Canada"). Kapitalizm prywatny może natomiast wyzwolić sztukę z przymusów narzucanych przez państwo. Z drugiej strony twórczość może wyzyskiwać wszystkie szczeliny w wielkim systemie etatystycznym albo kapitalistyczno-przemysłowym, wszystkie niedociągnięcia tej wielkiej machiny. Trzeba stwierdzić, że w systemie kapitalistycznym coraz większą rolę, w zestawieniu z pracownikiem administracji, człowiekiem interesu, „zwyczajnym" bankierem, zaczyna odgrywać międzynarodowy producent, mały człowiek Pinia, który zostaje miliarderem. Nie rzadko podejmuje on ryzyko, którego całej rozciągłości nie może nawet — wobec własnych braków wykształcenia — ocenić, nierzadko rzuca się z ufnością w jakieś zwariowane przedsięwzięcia, w których — jak mu się zdaje — węszy zyski. Amerykański i francuski film nie uległ, jak dotąd, całkowitej biurokratyzacji, widoczne są w nim jeszcze pewne, pozostałe z przeszłości cechy, wciąż jeszcze jest w nim coś z dawnego ryzykanckiego i kombinatorskiego systemu wolnego od ideologii i konformistycznych przesądów. Jest jeszcze w filmie coś nonkonformistycznego, niezupełnie dostosowanego i scalonego. Jest ogólną zasadą, że to wszystko, co w społeczeństwie przemysłowym pozostało z kraju dżungli i stepu, zawsze sprzyja wyłamującej się oryginalności i wynalazczości. A zresztą potrzeby nowej warstwy pracowniczej, do której zwraca się przemysł kulturowy, są w stadium wzrostu i fermentacji, dotyczą podstawowych problemów człowieka poszukującego szczęścia. Domagają się więc nie tylko zwykłej rozrywki, ale takich treści, które zaangażowałyby najgłębszą istotę człowieka.

System ten jest zatem dużo mniej sztywny, niż to się wydaje na pierwszy rzut oka: jest w pewnym sensie podstawowo uzależniony od wynalazczości i twórczości, które jednak są zależne od niego. W ramach systemu pozostaje jeszcze trochę miejsca na opory, aspirację i zdolność twórczą grupy intelektualistów. W walce o autentyczność wyrazu i o swobodę twórczości inteligencja nie zawsze ponosi gruntowną klęskę. Toteż, chociaż system ten wyciska swoje piętno fabrycznego standardu, pozwala filmowi być również sztuką. W tychże samych ramach produkcji seryjnej jest miejsce na rozrywki umysłowe dla dorosłych, pisma dziecięce, modne piosenki, powieści w odcinkach, komiksy i na pełne fantazji, humoru i poezji cykle *Signé Furax* czy *Super-cretin de la terre*.

Słowem, nie jest prawdą, aby przemysł kulturowy nie wytwarzał nic poza powielanymi kliszami albo potwornościami.

Przemysł państwowy i kapitalizm prywatny nie potrafią wyjałowić całkowicie twórczości. Tylko system państwowy, doprowadzający do szczytu usztywnienie polityczne lub religijne może na pewien okres czasu, niekiedy dość długi, unicestwić prawie doszczętnie niezależność wyrazu.

Pomiędzy biegunem wszechwładzy marzeń i biegunem zmierzającej do stereotypów standaryzacji przebiega silny prąd kulturowej przeciętności, w którym najbardziej nowatorskie tendencje ulegają zanikowi, ale gdzie też najbardziej wulgarne wzorce zostają nieco ogładzone. W Stanach Zjednoczonych, Anglii i Francji obserwuje się stałe zanikanie dzienników i magazynów „niskiego poziomu" na rzecz prasy o poziomie średnim. Jest to przeciętność w najściślejszym sensie tego słowa, to znaczy ma raczej cechy tego, co jest przeciętne, niż przeciętność w pejoratywnym sensie tego terminu. Wody o niskim poziomie podnoszą się, a wody o wysokim poziomie opadają. *Czy nie zauważył pan* — każe mówić Arnheimowi Robert Musil w „Człowieku bez właściwości" — *że nasi dziennikarze są coraz lepsi, a nasi poeci coraz gorsi.* Istotnie, standardowe wzorce noszą coraz silniejsze znamię uzdolnień, ale genialne zdolności zostają stłumione. Dziennikarz opracowujący dla „Paris-Match" gotowe materiały pisze lepiej niż Henri Bordeaux, ale nie zostanie nigdy André Bretonem.

W kulturze uprzemysłowionej podnosi się jakość literacka, a przede wszystkim jakość techniczna (jakość redakcyjna artykułów, jakość obrazów filmowych czy telewizyjnych, jakość audycji radiowych). Ale tej zasadniczej tendencji towarzyszą tendencje uboczne. Jakość wytworów firmy „Boussac" wypiera wszędzie zarówno dawną tandetę, jak i dawną ręczną robotę. Nylon wypiera nie tylko dawne wyroby z bawełny, ale i jedwab naturalny. To awansowanie przeciętnej produkcji i eliminowanie z niej najszlachetniejszej części tłumaczy się jej wysoce nowoczesnym, ale przemysłowym charakterem. Podwyższenie się jakości standardowych wzorów nie zgadza się już z arystokratycznymi kryteriami przeciwstawiającymi jakość ilości: jakość podniosła się właśnie dzięki ilości. I tak na przykład jakość westernów jest wynikiem r ó w n i e ż ich ilości, to znaczy długiej tradycji seryjnej produkcji. Równocześnie rodzi się tendencja włączania do tej kultury tzw. „geniuszu", w tym stopniu, w jakim równoznaczny jest on z pobudzeniem ciekawości, nowością, dziwacznością, skandalem. Cocteau i Picasso wchodzą w skład galerii „gwiazd" wraz z Distelem, księ-

żniczką Małgorzatą, Bardotką. „Geniusz" nadaje etykietkę „kultury pierwszej klasy", analogiczną do etykietki krawiectwa pierwszej klasy; Picasso, Buffet, Cocteau są dla kultury masowej Diorem, Balenciagą, Lanvinem.

Nurt przeciętności triumfuje i niweluje, dokonuje przemieszania i homogenizacji, unosząc ze sobą Van Gogha i Jean Nohaina. Popiera przeciętną estetykę i przeciętną poezję, przeciętne talenty i przeciętne zuchwalstwa, przeciętną wulgarność, przeciętną inteligencję i przeciętną głupotę. A to dlatego, że przeciętna jest w swoim założeniu i w swoich celach cała kultura masowa, bo jest to kultura wspólnego mianownika pomiędzy rozbieżnościami wieku i płci, pomiędzy klasami i narodami, bo związana jest z naturalnym środowiskiem, w którym powstaje — społeczeństwem, gdzie rozwija się przeciętna ludzkość — z przeciętnym poziomem życia, z przeciętnym typem życia.

Ten nurt podstawowy nie jest jednak nurtem jedynym. Równocześnie z nim, na marginesie przemysłu kulturowego, powstaje przeciwny mu nurt. I podczas gdy nurt przeciętny z powodzeniem m i e s z a standardowy wzorzec z indywidualnością, ów nurt przeciwny staje się jakby negatywem nurtu zasadniczego.

Zasadniczy nurt Hollywoodu pokazuje *happy end*, szczęście, powodzenie; nurt przeciwny, przebiegający od „Śmierci komiwojażera" do „No down payment" pokazuje klęskę, szaleństwo, poniżenie. Ten negatywny układ związków jest zarazem czymś zawsze drugorzędnym i czymś zawsze obecnym. Widzimy więc podstawową sprzeczność: system dąży do tego, aby ustawicznie wydzielać własne odtrutki i ustawicznie stara się uniemożliwić im działanie: ta sprzeczność jest neutralizowana w nurcie przeciętnym, który jest jednocześnie nurtem podstawowym, zostaje zaś zaostrzona przeciwieństwem pomiędzy nurtem podstawowym a nurtem negatywnym, przy czym istnieje tendencja odrzucania tego nurtu negatywnego na peryferie kultury.

A wreszcie istnieje też nurt trzeci, „czarny", pełen fermentu, wątpiący i przeczący w sprawach największej wagi, który pozostaje poza zasięgiem przemysłu kulturowego. Przemysł ten może go sobie częściowo przyswoić, dostosować i z pewnych aspektów, powiedzmy Marksa, Nietzschego, Rimbauda, Freuda, Bretona, Pereta, Arnauda, uczynić wartość nadającą się do powszechnej konsumpcji, ale jego część „fatalna", kulturowy antyproton, ośrodek radioaktywny — pozostaje na zewnątrz.

Ale cóż? Czy dawniej nie istniała kultura masowa? Czy Hölder-

lin, Novalis, Rimbaud zdobyli uznanie za życia? Czy w literaturze i sztuce nie panował mieszczański konformizm, arogancka przeciętność? Czy akademicy, różne dekorowane osobistości, bywalcy salonów literackich nie byli poprzednikami dyrektorów wielkich dzienników, producentów filmowych, biurokratów kierujących programem radiowym? Dawna „wyższa kultura" czuła odrazę do wszystkiego, co było rewolucją czy to w zakresie treści, czy formy. Twórcy trudzili się na próżno, nie mogąc narzucić odbiorcom swojego dzieła. Okres poprzedzający kulturę przemysłową nie był złotym wiekiem kultury.

Na złoty wiek kultury brak nam i dziś zapowiedzi. Rozwijająca się kultura przemysłowa przynosi ze sobą więcej możliwości niż dawna, zakrzepła kultura, ale dążąc do wartości przeciętnych, sama te możliwości niszczy. Walka pomiędzy konformizmem i twórczością, zakrzepłym wzorcem i nowatorstwem, choć w innych formach — trwa nadal.

ROZDZIAŁ V

WIELKI WSTRZĄS

Płyty długogrające i radio powielają po wielekroć Bacha i Albana Berga.[13] Tanie serie kieszonkowe mnożą w nieskończoność Piero della Francesca, Masaccia, Cezanne'a czy Picassa. Innymi słowy, kultura „wyższa", kultura „ludzi kulturalnych", demokratyzuje się poprzez tanią książkę, płytę, reprodukcję.

Istnieje więc strefa, w której rozróżnienie pomiędzy kulturą a kulturą masową staje się czysto formalne: „Dola człowiecza", „Nuda", „Dżuma", wchodzą do kultury masowej, nie przestając jednak należeć do kultury „wyższej".

Ta demokratyzacja kultury „wyższej" jest istotnie jednym z nurtów kultury masowej, ale — jak to będzie w dalszym ciągu wykazane — nie jest to nurt główny ani też nurt specyficzny.

Z drugiej strony ta demokratyzacja, mnożąca odbitki arcydzieł, choć zapowiada może przyszłe zjednoczenie obu nurtów, nie narusza przywilejów wyższej kultury. Ta bowiem, nawet w wypadku utworów, których dotyczy demokratyzacja, zachowuje dla siebie wydzielony odcinek, rezerwując sobie na nim monopol aktualności i oryginalności. Serie kieszonkowe ukazują się dopiero po upływie pewnego czasu od uprzywilejowanego wydania pierwszego. Płyta długogrająca nie jest uszczerbkiem dla tej ceremonii, jaką jest koncert. Reprodukcja obrazu nie umniejsza w niczym bałwochwalczo czczonej wartości oryginału.

Wyższa kultura opiera się procesowi scalenia; czasem dzieje

[13] W latach 1920—55 rozsprzedano 20 milionów płyt z nagraniami Toscaniniego, w latach 1903—55 sprzedano 60 milionów płyt z nagraniami Mozarta.

się to poprzez pielęgnację pewnych wartości otaczanych bałwochwalczą czcią (jak np. podpis artysty na dole obrazu), chociaż reprodukcja, w tym stadium doskonałości, jakie osiągnęła, mogłaby odebrać oryginałowi jego ważność, podobnie jak prototyp samochodu traci wszelką wartość od chwili wejścia do produkcji seryjnej. Ale reprodukcja, przeciwnie, jako wartość kulturalna przewyższa oryginał. Oznacza to, że tę fetyszyzację, tę bałwochwalczą cześć, można w pewnym sensie uważać za opór stawiany zwycięskiemu podbojowi kultury masowej.

Kultura przemysłowa ze swej strony nie poprzestaje na samym zwykłym mnożeniu: to, co zaczerpnęła z zasobów wyższej kultury, przekształca często zgodnie ze swoimi własnymi normami i podczas gdy wyższa kultura wzdraga się przed pozbawianiem swoich wartości dawnych przywilejów, kultura przemysłowa stara się aż nadto gorliwie o wtłoczenie w swoje sztance tych kształtów i treści, po które sięga. Obok demokratyzacji w ścisłym znaczeniu tego słowa — samo zwykłe mnożenie — istnieje więc i wulgaryzacja (przekształcanie dla powielenia): etiuda Chopina staje się po odpowiedniej obróbce melodią przeznaczoną dla grającej szafy: melodia Beethovena staje się cha-cha-cha śpiewaną przez Dalidę. „Czerwone i czarne" nie zostało po prostu przetłumaczone z języka powieści na język filmu, ale dostosowane do wymagań szerokiej publiczności, to znaczy zwulgaryzowane. Nowoczesny *digest* w odróżnieniu od streszczenia, które ma dopomóc pamięci, zastępuje powolny i gęsty od szczegółów tok prozy miłym i upraszczającym koncentratem.

Proces nieprzerwanie postępującej wulgaryzacji naświetli następujący przykład: stendhalowska powieść „Czerwone i czarne" staje się filmem dostosowanym do wzorców handlowych; z tego filmu rodzi się „Czerwone i czarne" — obrazkowa powieść w odcinkach na użytek dziennika.

Elementarna procedura wulgaryzacji to: uproszczenie, czarno-białość, aktualizacja, unowocześnienie.

Uproszczeniem zajął się naukowo w swojej pracy Leister Asheim[14]. Przeprowadził on porównawczą analizę takich powieści, jak „Les Hauts de Hurlevent", „Nędznicy" itd. oraz filmów opartych przez wytwórnię hollywoodzką na tych powieściach. Dostrzegł schematyzację intrygi, ograniczenie liczby postaci, ograniczenie charakterów do prostych typów psychicz-

[14] Leister Asheim: *From book to film, Ph. D. dissertation;* University of Chicago, 1949.

nych, usunięcie tego, co mogłoby być trudno zrozumiałe dla masy widzów (dla fikcyjnego „przeciętnego widza").

Ta skłonność do uproszczenia nie wynika z samego typu ekspresji sztuki filmowej (mimo całej odmienności, artystyczne możliwości filmu nie są mniejsze niż możliwości powieści; a choć nie są w pełni rozwinięte, jego możliwości intelektualne w pełni dorównują możliwościom powieści). Jest to natomiast wynikiem obecnego charakteru kultury masowej. Ta sama zresztą wulgaryzacja występuje i w kierunku odwrotnym: od filmu do powieści zbudowanej na jego osnowie.

Skłonność do uproszczeń idzie często w parze ze skłonnością do manicheizujących czarno-białych ujęć; antagonizm dobro-zło ulega tu wyraźniejszej niż w utworze oryginalnym polaryzacji; cechy budzące sympatię lub odrazę zostają podkreślone, aby zwiększyć uczuciowy udział widza czy to w sympatii do bohaterów pozytywnych, czy w odrazie do czarnych charakterów.

Aktualizacja wprowadza w ramy dzieł dawnych współczesną psychologię i dramatyczność. I tak na przykład ośrodkiem filmów o męczennikach — pierwszych chrześcijanach będą dzieje miłości pięknej chrześcijanki i rzymskiego centuriona; film „Teodora" pokaże nam wielkie uczucie bizantyjskiej cesarzowej, egipski faraon składać będzie pocałunek na ustach swej pięknej małżonki, współczesna miłość triumfować będzie w najbardziej zamierzchłej starożytności. Modernizacja w sposób jeszcze bardziej radykalny dokonuje po prostu zwykłego przeniesienia akcji z przeszłości w czas teraźniejszy: „Niebezpieczne związki" zostały przesunięte w rok 1960.

Uproszczenie, czarno-białość, aktualizacja, modernizacja składają się na to, aby utwory „wyższej kultury" przyswoić kulturze masowej. To przyswojenie ma na celu poprzez opuszczenia i dodatki uczynić z nich pokarmy łatwo przyswajalne, choćby za cenę wprowadzenia do nich tematów specyficznych dla kultury masowej, a nieobecnych w utworze oryginalnym, na przykład *happy end*. Barwna okładka tanich serii kieszonkowych jest tylko przynętą nie zmieniającą w niczym zawartości prezentowanego tak dzieła. Adaptacja natomiast stwarza k u l t u r o w e h y b r y d y.

Humanistyczna inteligencja przychylnym okiem patrzy na demokratyzację, ze wstrętem — na wytwarzanie takich hybryd. Uważa za osiągnięcie fakt, że dzięki jednemu widowisku telewizyjnemu daną sztukę Szekspira może obejrzeć więcej widzów niż w ciągu dwu wieków jej wystawiania w teatrze, z drugiej

jednak strony Stowarzyszenie Literackie nie może znieść myśli, że Laclos podlega przeróbkom Vadima. Uznaje w pełni długogrające płyty koncertowe, ale potępia to, co się wyprawia z Chopinem na użytek grających szaf. Tak czy inaczej, widzimy, że ten sam nurt niesie ze sobą wierność i zdradę w stosunku do dzieła sztuki, popularyzację kultury i jej poniżenie.

POWIEŚĆ MIESZCZAŃSKA I JEJ MIEJSCE W PEWNYM CIĄGU KULTUROWYM

Patrząc z nieco szerszej perspektywy, stwierdzimy, że kultura masowa nie zrywa gruntownie z poprzedzającymi ją formacjami kultury literackiej. Jest spadkobierczynią pewnego prądu, który rodzi się wraz ze słowem drukowanym. Wynalazek druku rozpoczyna to, co można by nazwać paleolityczną formą kultury masowej, w tym sensie, że zapoczątkowuje on powolny proces demokratyzacji kultury klasycznej grecko-łacińsko-chrześcijańskiej, który wydźwignie z czasem kulturę mieszczańską.

Ten przez wieki działający proces demokratyzacji kultury słowa pisanego dokonywał się etapami, ale pod znakiem trzech współzależnych czynników: z rozwojem mieszczaństwa idzie w parze wzrastające znaczenie powieści i coraz mocniejsza pozycja kobiety.

Już w XVII wieku zaznacza się w dziedzinie powieści dwoistość rozwoju, której dialektycznego charakteru nie udało się dotąd w pełni wydobyć. Jakiś, zdawałoby się, kulturowy dualizm przeciwstawia literaturze arystokratycznej (reprezentowanej fantastyczną powieścią w rodzaju „Astrei") nową literaturę mieszczańską, realistyczną i chodzącą po ziemi, której początek daje „Romans mieszczański" Furetière'a. Ustami Boileau i Moliera, ośmieszających romanse panny de Scudéry, uczone białogłowy i pocieszne wykwintnisie, mieszczanin Chryzalin upomina się dumnie o prozaiczne prawa tego, co można by niemal już wtedy nazwać realizmem. I przeciwnie — awanturnicze romanse sentymentalne, podróże po mapie Krainy Czułości, pełniąc niewątpliwie funkcję poprzedników w stosunku do prasy sentymentalnej, odsuwają się od życia prozaicznego i mieszczańskiego. Ale istotnie chodzi tu o dwie odpowiedzi na tę samą prozę rzeczywistości. Prawdę mówiąc, rycerskość umarła już na dobre i właśnie dlatego, że umarła zarówno marzące

arystokratki, jak i wykwintne mieszczanki snują romantyczne marzenia, w których rozkwita wielka mitologia wzniosłej miłości. Zaczyna się życie prozaiczne i wyzwala z jednej strony wielkie marzenia „Astrei" o charakterze kompensacji, z drugiej zaś młody realizm. Począwszy od XVI wieku „Don Kichot" Cervantesa podnosił sprzeczność pomiędzy wzniosłym marzeniem a przyziemną rzeczywistością do drugiego stopnia ironii.

Romans siedemnastowieczny rozszczepia się pomiędzy dwoma biegunami fantastyki i realizmu. Wkrótce jednak pomiędzy nimi zacznie dokonywać się elektroliza, dzięki której powstanie powieść współczesna. Tematy miłości zostaną oderwane od romansu rycerskiego (który to rodzaj zaginie), przejmie je natomiast powieść mieszczańska, która wyzbywszy się cynizmu i charakteru karykatury nie przestanie być realistyczna. Po tej dwoistej przemianie, której początek w kręgach arystokratycznych stanowi „Księżniczka de Clèves", a która obejmie i kręgi mieszczańskie, zrodzi się w XIX wieku nowoczesna powieść mieszczańska, powieść związków, konfliktów i międzyjednostkowych problemów, powstających w łonie społeczności, problemów, w których miłość gra rolę zasadniczą.

Albert Thibaudet ukazał przekonywająco współzależność rozwoju demokracji, pozycji kobiety oraz rozwoju powieści, jaki nastąpił w ciągu XIX wieku. [15] Kluczowym punktem w tym procesie jest „Pani Bovary". W „Pani Bovary" klasyczna konsumentka powieści, wykształcona mieszczka, staje się klasyczną bohaterką powieści. Emma nudzi się, marzy o miłości, monotonne życie na prowincji nie daje jej zadowolenia. Wyjścia szuka właśnie w romansowości, która też wtargnie w jej życie w sposób patetyczny i śmieszny; przeżyje więc swoją wielką miłość, która będzie zarazem parodią miłości, ale parodia ta zostanie tak gorzko przecierpiana, że stanie się tragedią i znajdzie rozwiązanie w śmierci. Po raz pierwszy od czasów „Don Kichota", ale tym razem na płaszczyźnie kobiecej i mieszczańskiej, proces identyfikacji, wiążący czytelnika (czytelniczkę) z bohaterem (bohaterką) powieści, sięga tak głęboko, stając się wymiennością. Mieszczańska marzycielka staje się heroiną romansu, a heroina romansu staje się rozmarzoną czytelniczką ze sfer mieszczańskich. „Pani Bovary" to „Don Kichot" powieści mieszczańskiej. Don Kichot i Emma Bovary znajdują śmierć, chcąc

[15] *Histoire de la littérature française;* Paris, Stock 1930.

uzgodnić świat ze swoim ideałem, i stają się świadectwem tożsamości tego, co René Girard nazywa romantycznym kłamstwem i prawdą romansu [16]: żyją tym, powstałym ze skrzyżowania dwóch światów, półsnem i półjawą, w którym przebiega dialog pomiędzy nowoczesną powieścią a jej czytelnikiem. Ich szaleństwo daje początek nowej tragedii, tragedii świata mieszczańskiego, w którym miłość idealna zderza się z rzeczywistością, nie mogąc jej przeobrazić. Don Kichot pozostaje do końca kochankiem platonicznym, nie znającym cielesnej materii miłości — Emma, bardziej prozaiczna bohaterka bardziej prozaicznego świata, realizuje tę miłość w cudzołóstwie, ale istota miłości wymyka się jej wreszcie.

Dominantą „Don Kichota" jest męskość. W „Pani Bovary" dominantą stała się kobiecość, a miłość stała się zasadniczym tematem dającym człowiekowi poczucie tożsamości. W ten sposób mieszczańska kultura literacka znajduje w „Pani Bovary" swój najdobitniejszy symbol. Jest to kultura romansu, kultura osoby ludzkiej cierpiącej brak, kultura potrzeb duszy i potrzeb miłości, u podstawy której nie leży już projekcja problemów ludzkich na świat wyobraźni, ale — coraz wyraźniej — identyfikacja czytelnika z bohaterami czytanych powieści. „Bovaryzm", jak to zobaczymy w dalszym ciągu, rozumiany w sensie identyfikacji tego, co romansowe, i tego, co rzeczywiste, począwszy od roku 1930, stanie się w całej rozciągłości elementem składowym kultury masowej, a z czasem — jednym z jej podstawowych tematów.

Nurt „bovaryzujący", polegający na tym, by włączyć rzeczywistość w świat wyobraźni, a świat wyobraźni w rzeczywistość, wykazywać będzie odtąd wiele różnych rozgałęzień: „ja" autora i „ja" bohatera będą się mogły zlać w jedno, a powieściopisarz na koniec będzie usiłował przekształcić rzeczywistość siłą własnego wspomnienia, przekształcić siebie samego we własnym dziele i poprzez nie. Powieści mieszczańskie pod różnymi postaciami stają się tobą i mną, tobą — czytelnikiem i mną — autorem, mną-autorem, który jestem tobą—czytelnikiem, tobą — postacią powieści, która jest mną, mną — postacią powieści, który jestem tobą, zamianą miejsc, nieustannym obustronnym krążeniem i przenikaniem życia w baśń, baśni w życie.

[16] René Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque;* Paris, Grasset 1961.

W XIX wieku najistotniejszy nurt powieści mieszczańskiej dąży do wytworzenia pomiędzy dziełem a czytelnikiem (a zwłaszcza czytelniczką) owego „bovarystycznego" związku. Jednocześnie pojawia się i rozkwita romans popularny.

Wyobraźnia ludowa — wyrażająca się w snutych wieczorami baśniach, w opowieściach wędrownych komediantów, w tradycji ustnej — począwszy od wieku XVIII wiąże się trwale ze słowem drukowanym. Są to teraz romanse kolportowane przez wędrownych handlarzy, krążące po domach, a zawierające baśnie, legendy i cudowne opowieści zaczerpnięte z folkloru. Zaczynają tu już występować tematy właściwe czarnej powieści angielskiej — stojące na pograniczu fantastyki. W tym świecie ludowej wyobraźni to, co nadzwyczajne, reprezentowane jest obficiej niż to, co zwykłe, to znaczy, że nurt projekcji dominuje nad nurtem identyfikacji, w odróżnieniu od świata wyobraźni mieszczańskiej, która ciąży do realizmu, to znaczy zapewnia ściślejszą identyfikację czytelnika z bohaterem.

W powieści odcinkowej XIX wieku świat wyobraźni ludowej podlega jednak pewnym przemianom. Pojawienie się i rozwój dzienników pociąga za sobą codzienne ukazywanie się poszczególnych odcinków i rozszerza krąg odbiorców powieści. Powieść odcinkowa staje się punktem, w którym dokonuje się osmoza pomiędzy nurtem mieszczańskim i nurtem popularnym: nurt popularny dobiera sobie postaci z życia codziennego, ale postaci te wplątane są w przygody „niezwykłe", gdzie czasem nawet potrafi wtargnąć fantastyka. („Pamiętniki diabła" Frédérica Soulié, „Żyd wieczny tułacz" Eugéne Sue). Świat wyobraźni mieszczańskiej również daje się częściowo wciągnąć w „niezwykłą" przygodę; powieści Balzaka, a zwłaszcza „Historia trzynastu", seria „Vautrina", „Poszukiwanie Absolutu", powieści Hugo jak „Rok 93", a przede wszystkim „Nędznicy". Te dwa nurty mieszają się ze sobą, podobnie jak wśród czytelników dziennika mieszają się już przedstawiciele mieszczaństwa i warstw ludowych, a przeważają czytelnicy warstw drobnomieszczańskich, niezupełnie jeszcze oderwani od korzeni kultury ludowej, ale już na wpół wrośnięci w kulturę mieszczańską. Powieść odcinkowa wytwarza jakiś rodzaj powieściowy powstały ze skrzyżowania, w którym postaci z ludu i straganiarze spotykają się z bogatym mieszczaństwem, przedstawicielami arystokracji

i książętami, gdzie sierota okazuje się nagle córką księcia, gdzie tajemnica pochodzenia dokonuje przedziwnych przesunięć społecznych, gdzie bogacz przebiera się za nędzarza, a nędzarz dochodzi z czasem do bogactwa. Tajemnica przemienia tu życie codzienne, podziemny nurt marzeń użyźnia prozaiczne tereny wielkomiejskie i nocna cisza kryje w sobie pomruk czegoś nieznanego, a nad mrokami miasta panują rozpasani awanturnicy, żebracy i włóczędzy. Z tego dziwnego mariażu realizmu i oniryzmu rodzą się wspaniałe epopeje ludowe, takie, dziś nie uznawane, arcydzieła jak „Tajemnice Paryża" i „Żyd wieczny tułacz" Eugéne Sue. „Tajemnice Londynu" Paul Févala, „Przygody Rocambola" Ponson du Terrail, nie mówiąc już o tych romansach „historycznych", które przekształcają co prawda historię, podobnie jak „Iliada" przekształca opowieść o zdobyciu Troi, ale czynią to, nie uciekając się do interwencji bogów (seria Dumasowska, „Garbus" P. Fèvala, „Les Pardaillan" Michel Zévaco, itd.).

W odróżnieniu od tendencji nurtu mieszczańskiego (który ciąży do psychologizmu, konfliktu uczuć i charakterów, dramatów lub komedii zbudowanych na trójkącie małżeńskim — mąż, kochanek i cudzołożna kobieta) — nurt ludowy pozostaje wierny tematom melodramatycznym (tajemnica pochodzenia, zamiana dzieci, ojczymowie i macochy, podszywanie się pod czyjeś imię, przebrania, sobowtóry, bliźnięta, nagłe ujawnienie tajemnicy, pozorna śmierć, prześladowanie niewinnych), wywodzącym się z najbardziej starożytnej i uniwersalnej tradycji świata wyobraźni (tragedia grecka, dramat elżbietański), ale tradycji przystosowanej do nowożytnego, miejskiego tła. Na początku XX wieku odrębność tych dwu nurtów staje się już czymś oczywistym, tym bardziej że w pierwszych trzech dziesiątkach lat wieku właśnie ów nurt ludowy zostanie włączony w świat filmu i taniej powieści.

Rodząca się kultura przemysłowa — popularne czasopisma i niemy film — rozszerza tylko możliwości nurtu wyobraźni ludowej. Nie ma tu zatem żadnego zerwania z tradycją. Powstają coraz to nowe powieści w odcinkach i filmy tegoż pokroju, budowane w oparciu o dawne wzory. I rzeczywiście, publiczność kinowa pierwszych dziesięcioleci rekrutuje się z kręgów ludowych, podobnie jak odbiorcy powieści o wielkich nakładach.

Począwszy od roku 1920, a już szczególnie od 1930, następują dalsze przemiany w tematyce świata wyobraźni mieszczańskiej — namiętność łącząca kobietę zamężną i jej kochanka,

jednostka, która dąży do ustalenia życia prywatnego i kariery, częściowe lub zupełne zatarcie melodramatycznego charakteru intrygi na rzecz realizmu. Dopiero w latach 1930—1936 zaczyna w Stanach Zjednoczonych dochodzić do głosu wywodzący się z tych dwu nurtów, a z dodatkiem nowych elementów, kierunek synkretyczny, który będzie odtąd nadawał kulturze masowej jej specyficzny charakter. Wtedy właśnie bowiem zaczynają zachodzić nowe procesy, zmieniające warunki życia mas ludowych, powstają nowe ramy cywilizacji technicznej.

Tak więc treści wchodzące w skład kultury masowej nie zostały wytworzone sztucznie. Kultura masowa jest w pewnym sensie — a mianowicie w tym sensie, na jaki tu wskazałem — dziedziczką i kontynuatorką kulturalnego rozwoju społeczeństw zachodnich. Połączyły się w niej dwa nurty — dotąd nieraz mieszające swoje wody, płynące jednak zasadniczo oddzielnie, do czasu wystąpienia zjawiska uprzemysłowienia kultury — nurt ludowy i nurt mieszczański. Początkowo pierwszy wykazywał więcej siły, drugi rozwijał się później. Kultura masowa stapia razem te treści, ale po to, by je od siebie znów oddzielić i dokonać nowej przemiany.

Treści XIX-wiecznej kultury słowa drukowanego wchodzą w skład kultury masowej XX wieku, zasilają ją, a potem ulegają powolnej metamorfozie. Nie wdając się tymczasem w rozważania dotyczące samej istoty tej metamorfozy, trzeba w każdym razie rozważyć, jakie skutki kulturowe płyną bezpośrednio z tych zdobyczy techniki, które stanowiły warunek nowej kultury: szybkość, z jaką rozchodzi się nowoczesny dziennik, obecność sal kinowych w miastach, a następnie i we wsiach, a przede wszystkim telekomunikacja w postaci radia i telewizji, sprawiają, że kultura masowa jest w s z e c h o b e c n a. Jest wszędzie i dla wszystkich, towarzyszy nawet samotnemu człowiekowi, który niesie swoje tranzystorowe radio przewieszone przez ramię.

Ten podwójny charakter rozszerzenia i intensyfikacji w stosunku do kultury słowa drukowanego znamionuje etap oddzielający uprzemysłowienie postępujące i powszechne od uprzemysłowienia pierwotnego i ograniczonego. Ale ta różnica ilościowa, stwarzając powszechny rynek zbytu, możliwość dotarcia w każdej chwili do odbiorcy całego świata, stwarza zarazem warunki zróżnicowania jakościowego.

Inne zróżnicowanie jakościowe pojawia się wraz z kinem, radiem i telewizją. Druk jest znakiem abstrakcyjnym: wydrukowany obraz jest nieruchomy. Natomiast film, telewizja i ra-

dio odtwarzają życie bezpośrednio w jego prawdziwym ruchu.

Można tu więc powtórzyć, z pewną odmianą, wcześniej sformułowane zdanie: kultura słowa drukowanego wchodzi w skład kultury przemysłowej, ale nie po to, by w niej zaniknąć, lecz by ulec na jej terenie metamorfozie. Ta metamorfoza dokonuje się w oparciu o nowe cechy tej kultury — szerokość i intensywność — które są skutkami nieograniczonych możliwości *mass-media*. Szerzej biorąc, są to skutki nowej cywilizacji technicznej, która jest przyczyną zjawisk szerokości i intensywności, a zarazem ich wynikiem. Nie bez wpływu pozostaje tu również nowy charakter stosowanych technik, które niosą ze sobą rzeczywisty ruch, żywą obecność.

FOLKLOR, KULTURY „TU I TERAZ" (HIC ET NUNC)

Rzeczywisty ruch i żywa obecność sprawiają, że kultura masowa odzyskuje cechy kultury sprzed wynalazku druku, kultury folkloru lub nawet kultury archaicznej: widoczną obecność istot i rzeczy, nie ustającą obecność świata niewidzialnego. Śpiewy, tańce, zabawy, muzyczne rytmy, jakie płyną z radia, telewizji, kin-, wskrzeszają świat tańców, zabaw i rytmów dawnych folklorów. Odbicie świata, jakie daje ekran kinowy czy telewizyjny, głos zradiofonizowany to trochę jakby te duchy, widma, geniusze nawiedzające człowieka dawnych epok i znajdujące wcielenie w czasie świątecznych obchodów. Żywa ludzka obecność, żywa ekspresja gestu, mimiki, głosu, zbiorowe uczestniczenie — wszystko to zostało z powrotem wprowadzone w kulturę przemysłową, podczas gdy wygnane było z kultury słowa drukowanego. Ale w zamian za to kultura masowa rozkłada jedność kultury archaicznej, w której wszyscy zgromadzeni uczestniczyli w święcie, rytualnym obrzędzie czy ceremonii zarazem jako aktorzy i widzowie; oddziela f i z y c z n i e widzów od aktorów. Udział widza w widowisku telewizyjnym, w oglądanym filmie czy słuchanej audycji radiowej jest wyłącznie psychiczny; a jeśli nawet na wielkich widowiskach sportowych jest on obecny fizycznie, to przecież w nich nie uczestniczy.

Tym samym „święto jako takie", najuroczystszy moment kultury folkloru, w którym każdy ma swoją rolę w zabawie i w rytuale, zanika na korzyść widowiska. Świętujący człowiek

ustępuje miejsca temu, co się nazywa „publicznością", „słuchaczami", „widzami". Bezpośrednia i konkretna więź przekształca się w myślowy teleudział.

Kultura archaiczna wreszcie oddzielała dni świąteczne od życia codziennego. Kultura masowa rozprzestrzenia się i wnika we wszystkie szpary życia codziennego. W odróżnieniu od święta czasów archaicznych, które przerywa jednostajny ciąg dni — wpisuje się w ciąg tych dni, a tym samym niszczy pojęcie święta, zastępując je pojęciem czasu wolnego.

O ile *mass-media* odbudowują ów ludzki stosunek, który zlikwidował druk, o tyle wykazują tendencję do niszczenia samej struktury międzyludzkich stosunków, właściwej kulturze folkloru. Obecność człowieka w telewizji czy filmie jest zarazem nieobecnością człowieka, fizyczna obecność widza jest zarazem fizyczną biernością.

Ten nowy układ strukturalny stosunków międzyludzkich nakłada się na nowy strukturalny układ kultury, przygotowywany już przez kulturę słowa, a wprowadzony w życie przez kulturę przemysłową. Kultura folkloru była kulturą „tu i teraz", *hic et nunc*. Miejscowe święta i zwyczaje były wrośnięte w daną ziemię i umiejscowione w kalendarzu (rocznice, święta religijne i świeckie). Czy to lokalna kultura danej wioski, czy regionalna kultura prowincji rozporządzały one własnym językiem (gwarą, dialektem) i własnymi środkami wyrazu (tańce, obrządki, zabawy), własnymi legendami, kultem własnej przeszłości, i przepisami dotyczącymi swojej teraźniejszości.

Miejska kultura ludowa, a przede wszystkim robotnicza z końca XIX wieku i początków XX, zachowuje pewne cechy kultury folkloru. Korzenie jej nie sięgają oczywiście głębokiej przeszłości lokalnej, ale posiada ona swój żargon, a wędrowne widowiska, które stanowią jej element stały, wywodzą się z danego folkloru miejskiego (cyrk, kuglarze, jarmarczne budy z atrakcjami). Jest to przede wszystkim kultura małych wspólnot, stosunków sąsiedzkich, rodzinnych, poczucia solidarności. Posiada swoje lokalne ośrodki kulturalne, jak szynk, *bistro*, *pub*, gdzie uprawia się gry obejmujące dwie lub kilka osób (gry karciane, kości, młynek).

Na te kultury wiejskiego, a przede wszystkim miejskiego folkloru od dawna nakładają się szersze warstwice kulturowe o charakterze czy to narodowym, czy międzynarodowym (kultura chrześcijańska, zarysy kultury socjalistycznej). Jest to już stadium zaniku, ale dopiero kultura przemysło-

wa wywołuje rozpad kultur *hic et nunc*. Zwraca się ona do nieokreślonej bliżej publiczności. Nie posiada korzeni, zaszczepiona jest na zasadzie techno-biurokratycznej. Opanowuje przedmieścia i wioski, wypędzając z nich ze wzrastającą wciąż szybkością dawne folklory, świętojańskie ognie, miejscowe obrzędy, wierzenia i przesądy. Dawny typ wiejskiego, „gospodarskiego" święta zmienia swój program: stare tańce i zabawy giną, ustępując miejsca modnym piosenkom, potańcówkom, wyścigom kolarskim, zgaduj-zgaduli i innym gromi popularyzowanym przez *mass-media*.

Ulatnia się specyficzny smak i zapach, aromat określonego skrawka ziemi. Towarowe wytwory kultury rozchodzą się szeroko, są to kulturowe konserwy.

Czy jest to zupełna zagłada? Raczej dezintegracja, której towarzyszą nowe procesy integracji. Pewne tematy folkloru wchłania w siebie kultura masowa, po czym bądź po pewnych modyfikacjach, bądź w stanie pierwotnym, stają się one wartościami uniwersalnymi. Folklor Zachodu Ameryki zrodził western, który stał się tematem nowego ogólnoświatowego folkloru. Londyńska sztuka cyrkowa zrodziła tzw. *slap-stick comedy*, komedię pantomimiczną, która wraz z takimi aktorami, jak Mac Sennet, Ben Turpin, Fatty, Harry Langdon, Charlot, jest dla filmu niewyczerpanym źródłem komizmu. W rysunkowych filmach triumfuje dziecięcy folklor uczłowieczonych zwierząt. Dawne gry i zawody przekształcają się w teleturnieje i konkursy radia i telewizji. Murzyński folklor Nowego Orleanu (który sam zrodził się z przecięcia nurtów tubylczych i napływowych) dociera do Chicago, a potem, dzięki *mass-media*, rozprzestrzenia się na cały świat. Tanga, grane niegdyś na bandeneonie podmiejskich dzielnic Buenos-Aires tańczy się teraz przy przyćmionym świetle na balach całej Europy. Tak samo tropikalne rytmy rodem z Kuby i Bahii zalewają programy orkiestr wszystkich pięciu kontynentów.

Kultura przemysłowa nie wytwarza więc swoich produktów *ex nihilo*. Podobnie jak przemysł przetwórczy dobiera sobie płody z poszczególnych terenów. Ale te produkty naturalne, zanim zostaną oddane do powszechnej konsumpcji, poddawane są przeróbce, płyciej lub głębiej sięgającym przemianom. Obok nadawanych przez radio andaluzyjskich flamenco istnieje bogata produkcja fałszywej hiszpańszczyzny w Paryżu i Nowym Jorku; obok tubylczych samb, nadawanych przez rozgłośnie całego świata, istnieją pseudobrazylijskie, sztucznie fabrykowane

„święta bawełny", „święta zbioru kawy". Obok rytmów nowoorleańskich był jazz Jacka Hiltona i Rey Ventura, których sława została z kolei przyćmiona przez nowy przypływ energii ze strony formacji mniej eklektycznych, ale też podlegających ewolucji. Prawdziwy *cracking* analityczny przekształca naturalne produkty surowe w kulturowe produkty homogenizowane dla celów masowej konsumpcji.

Inaczej mówiąc, pewne uprzywilejowane tematy folkloru podlegają w mniejszym lub większym stopniu dezintegracji, aby z kolei podlegać w mniejszym lub większym stopniu integracji w ramach nowego, o szerokim zasięgu synkretyzmu.

Pojęcie określonego miejsca (*hic*) nie zostało usunięte, a tylko zrelatywizowane. Pojęcie określonego czasu (*nunc*) staje się nową teraźniejszością o zabarwieniu kosmopolitycznym, teraźniejszością mody, zwyczaju, doraźnego powodzenia, wiecznego dziś.

Ale rzeczą najbardziej znamienną jest to, że kultura przemysłowa, działając rozkładowo na kultury folkloru, nie niszczy w nich zarazem archaizmu. Przeciwnie, prymitywne rytmy — jak np. rytmy, które przyszły do nas z Afryki za pośrednictwem jazzu, oraz rytmy krajów tropikalnych — przenikają w głąb cywilizacji drapaczy chmur; w afiszach reklamowych odżywa prymitywny symbol; na ekranach całego świata widzimy elementarne bitwy mas ludzkich, dzikie walki, pokazy sztuki wojennej; muzyka jest w przynajmniej równym stopniu obecna w cywilizacji *mass-media* (w domach rodzinnych, na filmie, na plażach, w samochodach), jak śpiew i rytm, które stanowiły nieodłączną część cywilizacji czasów archaicznych. Jesteśmy świadkami jakiegoś neoarchaizmu.

Ów neoarchaizm tłumaczy się w związku z uwarunkowaniami, które wspomniane były w poprzednim rozdziale: w poszukiwaniu światowej publiczności kultura masowa odwołuje się do jakiejś wspólnej jakości „antropologicznej", do owego powszechnego psychicznego rdzenia, który jest, tym obecnym w jakimś stopniu w każdym z nas, człowiekiem epok archaicznych. Ten właśnie wspólny mianownik archaiczności domaga się neoarchaizmu w filmie, w zabawach, w muzyce. Do poprzednich określeń trzeba dorzucić jeszcze jedno: kultura przemysłowa zwraca się również do nowego człowieka, członka przekształconych społeczeństw. Ale człowiek, którego udziałem jest praca rozdrobniona na cząstki i zbiurokratyzowana, zamknięty w środowisku techniki i monotonnej maszynerii wielkiego miasta,

odczuwa niejednokrotnie potrzebę ucieczki, a w tej ucieczce szuka nie tylko dżungli, dzikiego stepu i dziewiczego lasu, ale i rytmu kultury archaicznej, tych elementów, które w niej były obecne. Reakcją na abstrakcyjny, nastawiony na ilość i zobiektywizowany świat staje się nawrót do źródeł uczuciowości...

Tak więc kultura przemysłowa w sposób dialektyczny stanowi zaprzeczenie zarówno kultury słowa drukowanego, jak i kultury folkloru, wywołuje ich dezintegrację, integrując je w sobie, to jest włącza w siebie kulturę słowa drukowanego i jej treści, ale po to, aby je poddać pewnym przemianom, rozkłada kulturę folkloru, ale po to, aby upowszechnić pewne jej tematy. Dodajmy jeszcze jedno: łączy w sobie w sposób synkretyczny tematy i struktury kultury słowa drukowanego i kultury folklorystyczno-archaicznej. Dzięki niej te dwa do tej pory przeciwstawne sobie nurty łączą się, a wody jednego i drugiego wchłonięte zostają przez nowy potężny prąd. Jest on w pewnej mierze rezultatem owego synkretyzmu, ale nie tylko, i sprawą tą zajmiemy się w dalszym ciągu.

ROZDZIAŁ VI

KULTURA CZASU WOLNEGO

Konsumpcja kultury masowej wpisana jest w swej przeważającej części w wolny czas doby obecnej.

Wolny czas doby obecnej jest nie tylko demokratycznym rozszerzeniem swobody czasowej, która była dawniej przywilejem klas panujących. Jest on wynikiem samej biurokratycznej i przemysłowej organizacji pracy. Czas pracy, ujęty w ramy sztywnego, stałego, niezależnego od pór roku, rozkładu godzin, został ograniczony pod wpływem ruchu związkowego i zgodnie z logiką ekonomiki. Ta zaś, wciągając powoli pracowników w obręb swojego rynku, zmuszona jest zapewnić im nie tylko czas na wypoczynek i odzyskanie sił, ale i czas na konsumpcję.

70-godzinny (w r. 1860) tydzień pracy, w 1960 r. stał się w Stanach Zjednoczonych 37-godzinny, we Francji z 80—85-godzinnego stał się 45—48-godzinny. Do niedzieli dołącza się często drugi dodatkowy dzień wolny od pracy.

W tym sensie czas wolny jest czasem zdobytym z ograniczenia wymiaru czasu pracy. Ale jest on czymś odmiennym od czasu świątecznego, który był właściwy dawnemu stylowi życia. Rozłożone w ciągu całego roku święta były zarazem czasem zjednoczenia zbiorowości, uświęconego rytuału, ceremonii, chwilowego zawieszania zakazów, czasem hulanek i ucztowania. Czas świętowania wykruszył się powoli na rzecz nowoczesnej organizacji i nowego rozłożenia stref czasu wolnego: *week-endy*, wakacje. Jednocześnie zaginął świąteczny folklor na rzecz nowego wykorzystania wolnego czasu. Dokonuje się rozszerzenie i ustalenie wolnego czasu, który w nowym pojęciu

staje się czymś codziennym, a odbywa się to kosztem czasu pracy i czasu świętowania. Ta strefa wolnego czasu nie zostaje zwrócona ani tradycyjnemu życiu rodzinnemu, ani zwykłym stosunkom społecznym. Zgodnie z przebiegającą równolegle ewolucją spoista jedność wielkiej rodziny ogranicza się teraz do samego jej jądra, składającego się z pary małżeńskiej i dzieci. Troska o materialne zabezpieczenie rodziny (oszczędzanie, przekazywanie spadku) ulega znacznemu ograniczeniu, zmniejsza się ciężar prac domowych, obniża się atrakcyjność domowego ogniska: każdy z członków rodziny zdobywa sobie wewnętrzną autonomię. Kultura masowa wypełnia strefę, z której usunęła się praca, święto, rodzina.

Nowy czas wolny, zdobyty na wycofujących się koniecznościach życiowych, wypełnia się obficie treściami, odchodzącymi coraz dalej od pracy, święta i rodziny.

Ludzkie treści pracy ulegają zanikowi. Zespolenie z nową warstwą pracowników najemnych dawnych samodzielnych pracowników (rzemieślników, kupców) zmniejsza ich niemal biologiczne, tradycyjne przywiązanie do pracy. Opisywana przez Georges Friedmanna „praca rozbita na okruchy" [17], jaka ma miejsce w wielkich zespołach przemysłowych czy biurokratycznych, nie wymaga już od „wykwalifikowanego", wyspecjalizowanego w pracy przy jednej maszynie robotnika czy urzędnika biurowego odpowiedzialności i twórczości.

Osobowość, której zaprzecza w ten sposób praca, usiłuje więc odnaleźć siebie poza tą strefą jałową; w czasie wolnym wykonuje się te prace, które dają poczucie osobistego zaangażowania, odpowiedzialności, a nawet wynalazczości, jak majsterkowanie, albo też rozwija się osobiste uzdolnienia, „hobby", „koniki", albo wreszcie niepowstrzymanej potrzebie robienia czegoś osobiście nadaje się rangę kultu — w manii kolekcjonerskiej.

Ale czas wolny otwiera przede wszystkim perspektywy korzystania z dobrobytu, konsumpcji i nowego życia prywatnego. Produkcja seryjna, sprzedaż ratalna otwierają dostęp do dóbr przemysłowych, do gospodarstwa zelektryfikowanego, do zmotoryzowanych *week-endów*. Umożliwiony więc zostaje udział w cywilizacji dobrobytu, a ten zaczątkowy udział w konsumpcji oznacza, że czas wolny nie jest już pustym miejscem na odpoczynek i odzyskanie sił psychicznych i fizycznych, nie jest już zbiorowym udziałem w święcie ani uczestnictwem w działal-

[17] Georges Friedmann: *Le travail en miettes*; Paris, Gallimard 1956.

ności rodzinnej, zmierzającej do produkcji czy akumulacji, lecz przede wszystkim, i to w stopniu coraz silniejszym, możliwością życia konsumpcyjnego.

Konsumpcja towarów staje się zarazem autokonsumpcją życia osobistego. Każdy stara się już nie o to, aby przetrwać w walce o rzeczy konieczne, czy o to, żeby zamknąć się w ognisku domowym, ani też nawet o to, aby pędzić życie pełne uniesień radości, lecz aby pędzić po prostu swoje własne życie. W ramach czasu wolnego, ukształtowanego przez rozwój techniki, szerokie masy wznoszą się na ten poziom indywidualizmu, jaki klasy średnie osiągnęły już dawniej.

Dzisiejszy czas wolny okazuje się zatem tkanką życia osobistego, dziedziną, w której człowiek usiłuje znaleźć potwierdzenie siebie jako jednostki prywatnej.

Tego właśnie czasu wolnego dotyczy przede wszystkim kultura masowa; pomija milczeniem zagadnienia związane z pracą, bardziej interesuje się dobrobytem ogniska domowego niż spoistością rodziny, trzyma się na uboczu od zagadnień politycznych i religijnych (choć może ulegać ich wpływom). Zwraca swoje zainteresowania ku życiowym potrzebom czasu wolnego, potrzebom życia prywatnego, ku konsumpcji i dobrobytowi z jednej strony, ku miłości i szczęściu — z drugiej. Czas wolny to raj nowych ziemskich możliwości i rozkoszy.

Tak więc kulturę masową można uważać za jakiś gigantyczny system etyczny czasu wolnego. Ujmijmy to inaczej: etyka czasu wolnego, która rozwija się kosztem etyki pracy, a równolegle z innymi chwiejnymi systemami etycznymi, przybiera swój określony kształt i strukturę w kulturze masowej.

Kultura masowa tylko wypełnia czas wolny (przez widowiska, mecze, telewizję, radio, lekturę dzienników i czasopism); kieruje poszukiwanie jednostkowego dobra w stronę czasu wolnego i, co więcej, nasyca czas wolny treściami kulturowymi, tak że staje się on stylem życia.

Czas wolny jest nie tylko workiem, do którego wrzuca się istotne treści życiowe i gdzie pragnienie osobistego szczęścia staje się potrzebą. Jest on sam z siebie etyką kultury. Czas wolny to nie tylko ramy, w których realizuje się wartości życia prywatnego, ale również wartość samoistna, sama dla siebie stanowiąca spełnienie.

A — rozpatrując rzecz bardziej szczegółowo — wartością samą w sobie staje się rozrywka.

Wielu moralistów, którzy sami siebie widzą w wymiarach

Pascala, choć jest to raczej wymiar Duhamela, nie może dotąd zrozumieć natury tej współczesnej rozrywki. W lekturze drobnych wiadomości, w hipnozie ekranu telewizyjnego, w zmotoryzowanym *week-endzie* czy turystycznych wakacjach, jest istotnie coś z rozrywki w rozumieniu pascalowskim: jest to zabijanie czasu, ucieczka od niepokoju lub samotności w jakieś g d z i e i n d z i e j. Nigdy — niewątpliwie — być u s i e b i e w towarzystwie dziennika, radia czy telewizji nie oznaczało tak bardzo być g d z i e i n d z i e j.

Ale jest też w tych widowiskach sportowych, radiowych czy telewizyjnych, konkursach, w wakacjach, rozrywkach i wycieczkach jakiś potężny nawrót do dziecięcych źródeł zabawy.

Zabawa i widowisko wypełniają część współczesnego nam czasu wolnego. Nic tu nie jest bezwzględną nowością, ponieważ widowiska, jak również zabawy (gry hazardowe czy zawody) były zawsze częścią składową zabaw i wolnego czasu w przeszłości. Nowe jest tylko jedno: zasięg widowiska o horyzontach wręcz kosmicznych dzięki telewizji i radiu, a także szerząca się coraz bardziej ludyczna koncepcja życia.

Widz się przygląda. Widzem jest w równym stopniu czytelnik dziennika czy czasopisma. Nowe techniki wytwarzają typ widza w stanie czystym, to znaczy oderwanego fizycznie od widowiska, ograniczającego się do biernego patrzenia. Wszystko się rozgrywa przed jego oczami, ale on nie może niczego dotknąć, nie może włączyć się cieleśnie w to, co obserwuje. Wzamian za to wzrok widza dociera wszędzie, zarówno do buduaru Brigitte Bardot, jak i do międzyplanetarnej rakiety Titowa.

Kultura masowa podtrzymuje i rozwija tę postawę widza, dostarczając jej ponadto plotek, poufnych albo rewelacyjnych wiadomości z życia sławnych ludzi. Widzenie typowo współczesne — to widzenie telewizyjne, kiedy widzi się wszystko zawsze w zbliżeniu, jak w teleobiektywie, ale to, co się widzi, jest zarazem nieuchwytne i oddalone; nawet to, co najbliższe, umieszczone jest w nieskończoności obrazów, zawsze obecne, rzecz jasna, ale nigdy nie zmaterializowane. Widz uczestniczy w widowisku, ale to uczestnictwo dokonuje się zawsze poprzez kapłana, kierownika chóru, pośrednika, dziennikarza, spikera, kamerzystę, gwiazdę filmową, wyobraż nego bohatera.

Mówiąc ogólniej, od rzeczywistości fizycznej oddziela nas cały system luster i szyb, ekranów filmowych i telewizyjnych, szklanych ścian nowoczesnych mieszkań, pleksiglasowych szyb dalekobieżnych wagonów, okienek samolotu, coś, słowem, zawsze

przepuszczającego światło i obraz lub obraz ten odbijającego... Ta niewidoczna warstwa oddziela nas, a zarazem pozwala lepiej widzieć i lepiej marzyć, co znaczy również — uczestniczyć. I istotnie, poprzez przejrzystość ekranu, fizyczną nieuchwytność obrazu, uczestniczenie poprzez wzrok i umysł otwiera nam nieskończoność rzeczywistego wszechświata i zrodzonych w wyobraźni galaktyk.

Uczestniczymy w ten sposób w życiu światów bliskich na dotknięcie ręki, ale niedotykalnych, pozostających poza zasięgiem naszej ręki. I w ten sposób współczesne widowisko jest zarazem najpełniejszą obecnością i najpełniejszą nieobecnością. Jest czymś niewystarczającym, biernym, jest tele-wizyjnym błąkaniem się, ale równocześnie jest udziałem w wielorakości świata rzeczywistego i światów wyobraźni.

W wypadku krańcowym człowiek tele-wizyjny byłby abstrakcyjną istotą w abstrakcyjnym wszechświecie: z jednej strony ulatnia się częściowo realna substancja świata, ponieważ ulotniła się jego materialność; z drugiej strony — i równocześnie— wymyka się i ulatuje duch widza i niby niewidoczne widmo błądzi pośród obrazów. W tym sensie można by już teraz zaryzykować stwierdzenie, że teleprzekazy (niezależnie od tego, czy dotyczą rzeczywistości czy świata wyobraźni) zubożają konkretne związki człowieka z jego środowiskiem. Banalny przykład telewizji, która zubaża stosunki rodzinne w czasie posiłków, pokazuje bardzo wiele. A w ostatecznym rachunku to nie tylko związki z drugim człowiekiem, ale sama nasza obecność w nas ulegnie rozcieńczeniu, jeżeli wciąż zaangażowana jest gdzieś indziej. Do telewizji można by zastosować zdanie Machado: *Śniłem nie śpiąc, a może nawet nie budząc się.*

Ale w czasie tego telewizyjnego uczestniczenia pewne jakby soki odżywcze przesączają się poprzez błonę ekranu telewizyjnego czy filmowego, przez fotograficzny obraz, i to one staną się pokarmem dla związków przeżywanych w rzeczywistości. W rozmowach, w których mówi się o gwiazdach (filmach, aktorach, audycjach, ciekawostkach) dokonuje się coś w rodzaju wymiany uczuć: wyrażamy siebie i poznajemy innych ludzi, wywołując z pamięci to, co było przedmiotem naszej projekcji. Z drugiej strony człowiek ery czasu wolnego to nie tylko człowiek tele-wizyjny, to także człowiek posiadający życie prywatne. Dośrodkowa siła indywidualizmu działa równocześnie z odśrodkową siłą uczestnictwa telewizyjnego i z wyjątkiem przypadków marginesowych (starcy, chorzy, psychopaci) ta siła dośrod-

kowa będzie pobudzać afirmację własnego ja w życiu realnym. To właśnie przejawia się u młodych aktywistów kultury masowej, badanych przez Lazarsfelda. I jak się o tym dalej przekonamy, jeden z istotnych nurtów uczestnictwa telewizyjnego pobudza do osobistego życia. Dziś nie potrafilibyśmy jeszcze postawić diagnozy wobec owego smutnego zwycięstwa anonimowości nad tym, co osobowe, abstrakcji nad konkretem, świata wyobraźni nad rzeczywistym. Słowem, te żywotne soki, które sączą się przez błonę telewizyjnego oglądu, równocześnie wypłukują i zasilają osobowość i samo życie współczesnego człowieka.

W każdym widowisku teatralnym, filmowym, telewizyjnym, istnieje w założeniu pewna komponenta ludyczna, trudna zresztą do wyodrębnienia. Występuje ona wyraźnie w widowiskach sportowych, konkursach radiowych i telewizyjnych. Związana jest w mniejszym lub większym stopniu z zajęciami użytecznymi, stanowiącymi treść majsterkowania, z erotyczno-przyjacielskimi wzajemnymi zainteresowaniami w czasie wspólnych rozrywek, z higienicznymi zabiegami sportowymi. Z dużą wyrazistością występuje w praktykowaniu hobby, w wycieczkach, zabawach tanecznych, rozrywkach. Jednym z aspektów nowoczesnej rozrywki jest ów rozkwit elementu zabawy jako działania, którego celem jest doznawana w nim przyjemność, nic poza tym (Montherlant).

Tak więc kultura czasu wolnego wpływa nie tylko na rozwój widowiska, ale i na rozwój zabawy. Jest to dualizm zarazem antagonistyczny — ponieważ widowisko jest bierne, a zabawa czynna — i wzajem się dopełniający, który nie tylko mieści się w czasie wolnym, ale go częściowo także kształtuje. Istotnie, pewna część czasu wolnego wykazuje tendencję do przybrania formy wielkiej zabawy — widowiska.

W sposób szczególnie znamienny przejawia się ta tendencja w nowoczesnych wakacjach, w tym stopniu, w jakim wyrażają one czas naprawdę żywy, naprawdę przeżyty, w zestawieniu z bezkrwistym i sklerotycznym czasem roku pracy. Takie wakacje są nie tylko spędzanymi na łonie natury przerwami, pozwalającymi na odzyskanie sił (sen, wypoczynek, spacery), ale również okresem przyjemności i zabaw, czy to dzięki praktykowanym w formie zabawy czynnościom, które niegdyś były zajęciami życiowymi (rybołóstwo, polowanie, zbieranie owoców, grzybów itp.), czy to przez udział w nowych zabawach (sporty uprawiane na plaży, narty wodne, polowania płetwonurków).

Życie w czasie wakacji staje się zatem wielką zabawą: ludzie bawią się w wieśniaków, w górali, rybaków, mieszkańców lasu, bawią się walcząc, biegając, pływając...

Podobnie turystyka staje się wielką podróżą — widowiskiem poprzez świat krajobrazów, zabytków, muzeów. Turysta interesuje się tylko światem ukazywanym przez przewodnika, a ucieka przed życiem rzeczywistym, codziennym, chyba że jest ono zaklasyfikowane jako „malownicze", to znaczy staje się z powrotem godne o b r a z u. Nosi ze sobą na ramieniu aparat fotograficzny, a w przypadku krańcowym zajmuje się bardziej fotografowaniem niż patrzeniem. Współczesna turystyka wykazuje w tej obrazowej rozpuście pierwszego stopnia (widzieć po to, aby wspominać) i drugiego stopnia (fotografować po to, żeby widzieć obraz swoich wspomnień) uderzające analogie z filmem. Jest pospiesznym następstwem obrazów, nieustanną postawą widza. Pokrewieństwo pomiędzy turystyką a filmem znajduje potwierdzenie w zbiorowych wycieczkach specjalnymi autokarami: siedząc w wygodnych fotelach widzowie patrzą przez szyby z pleksiglasu, które mają ten sam charakter oddzielającej ich od świata błony, co ekran telewizyjny lub kinowy, fotografia w dzienniku i szklane ściany nowoczesnego mieszkania. Jest to w coraz większym stopniu szerokoekranowe okno na świat i zarazem niewidzialna bariera.

A jednak pomiędzy sztuką filmową a turystyką jest zasadnicza różnica — w przeciwnym razie wystarczyłoby Koloseum, Alkazar czy Akropol obejrzeć w kinie, żeby uniknąć podróży.

Turysta to nie tylko poruszający się widz. Udziałem jego jest nie tylko (zwłaszcza jeśli podróżuje samochodem) ta szczególna rozkosz, jaką daje pokonywanie przestrzeni (p o c h ł a n i a ć kilometry). Styka się on osobiście ze zwiedzanym krajem poprzez parę podstawowych słów i konwencjonalnych powitań wymienionych z tubylcami, przez — psychicznie przeżywaną jako możliwość albo realizowaną w rzeczywistości — miłość uprawianą z przedstawicielami płci przeciwnej. Zakup paru symbolicznych przedmiotów, zwanych pamiątkami — jak miniaturowe wieże pizańskie, wyobrażające coś popielniczki i inne produkowane w tym celu drobiazgi — pozwala mu w magiczny sposób wziąć w posiadanie Hiszpanię czy Włochy. A wreszcie wchłania w siebie fizyczny byt zwiedzanego kraju w charakterystycznych dla niego potrawach — rytuale światożerstwa coraz bardziej się rozpowszechniającym. Po wakacjach wprowadza się rytuał wspomnień, pokazywanie fotografii, barwne opowia-

dania, nieraz przy okazji posiłku, któremu towarzyszy *Chianti*, w którym odnajduje się odrobinę Włoch, albo przy *paelli*, w której odnajduje się odrobinę Hiszpanii, czy przy prowansalskiej *bouillebasse*, w której odnajduje się odrobinę słońca. Turysta może powiedzieć „ja", „ja widziałem", „ja jadłem", „ja tam byłem", „ja zrobiłem 5000 kilometrów". I ta właśnie niezaprzeczalna oczywistość fizyczna, to poczucie, że s i ę b y ł o t a m, poczucie ruchu, zabawy, nadaje turystyce dodatkową wartość w zestawieniu z widowiskiem.

W odróżnieniu od widza turysta j e s t, m a z a s o b ą („mam za sobą Hiszpanię") i z d o b y w a (wspomnienia). W turystyczne widzenie wchodzi równocześnie pewien dodatek do „być" i „widzieć" — pewna ilość „mieć". Fizyczne samozaangażowanie jest równocześnie rodzajem wejścia w posiadanie, zapewne na poły magicznym, odczuwanym jako jakieś radosne uniesienie, wzbogacenie siebie.

Złożony sens współczesnego czasu wolnego ukazuje się jasno w przypadku wakacyjnych osiedli, jak na przykład Palinuro (Klub Śródziemnomorski), którego badaniem zajmował się Henri Raymond.[18] Organizacja wakacji jest w nich zracjonalizowana, zaplanowana, z dokładnością niemal co do minuty. Dochodzi się do czegoś, co jest niemal cudem: do biurokratycznej produkcji stanu natury, poprzez zbiorowe bilety, przewodniki, wioski namiotów. Wszystko tu jest przewidziane: udogodnienia, święta, rozrywki, miejsca postojów, obrzędy, przeżycia, radości. Współczesna technika odtwarza świat wysp Tahiti, ale przydaje mu komfortu gazowych butli, pryszniców, tranzystorowych odbiorników. Podobna organizacja wytwarza zadziwiające współczesne społeczeństwo, oparte wyłącznie na Grze-Widowisku: spacerach, wycieczkach, sportach wodnych, świętach, balach. To życie Grą-Widowiskiem jest równocześnie położeniem nacisku na życie prywatne, w którym z większym natężeniem niż w życiu codziennym nawiązują się przyjaźnie, flirty, miłości: Jest ono ukształtowane na podobieństwo wakacyjnego życia filmowego, które pędzą mieszkańcy współczesnego Olimpu w Miami czy na Tahiti...

Palinuro to przeżyta w skali mikrokosmosu kultura masowa. Wyróżniają się tu dwie grupy: z jednej strony „mieszkańcy Olimpu" — aktywni, którzy piją aperitify w barze, zgrabnie tańczą, uprawiają sporty wodne, flirtują, uwodzą, a z drugiej strony ci,

[18] Henri Raymond: *Hommes et dieux à Palinuro;* „Esprit" nr 6, 1959.

którzy są raczej widzami, mniej aktywni, a którzy „mieszkańców Olimpu" podziwiają. Ale w Palinuro przepaść dzieląca te dwie klasy jest nie tak głęboka, dużo węższa od przepaści, jaka dzieli sławnych ludzi i gwiazdy filmowe od zwykłych śmiertelników; w Palinuro kontakty wzajemne są ułatwione i dostęp do Olimpu możliwy... W ten sposób, w pewnym stopniu przynajmniej i na pewien czas, Olimp kultury masowej przybiera kształt i formę tego, co Raymond bardzo słusznie nazywa zmaterializowaną utopią.

Oznacza to również, że ideałem kultury czasu wolnego, jego nieujawnionym celem, jest życie współczesnych mieszkańców Olimpu, bohaterów widowiska, zabawy i sportu.

Ci bohaterowie kultury masowej zostali promowani do roli gwiazd kosztem dawnych znakomitości. (Porównując artykuły poświęcone w roku 1904 i 1941 wybitnym osobistościom w „Saturday Evening Post", Leo Lowenthal [19] stwierdza, że liczba „ludzi bawiących publiczność", pośród których pojawiły się gwiazdy filmowe i mistrzowie sportu, podniosła się o 50% kosztem businessmenów i polityków). Prasa, radio i telewizja karmią nas bez przerwy ich życiem prywatnym, prawdziwym albo zmyślonym. A oni żyją kochając się, bawiąc, podróżując. Życie ich jest wolne od niedostatku. Upływa na rozkoszach i zabawach. Ich osobowość rozwija się na podwójnym planie marzenia i wyobraźni. Nawet ich praca jest czymś w rodzaju rozrywki na wielką skalę, czymś służącym uczczeniu ich własnego wizerunku, kultowi ich własnej kopii.

„Mieszkańcy Olimpu" ustanawiają idealny model życia czasem wolnym — ich najwyższej aspiracji. Żyją zgodnie z etyką szczęścia i przyjemności, zabawy i widowiska. Stawiając tak wysoko wartości życia prywatnego, widowiska, zabawy, stawia się zarazem wysoko wolny czas i samą kulturę masową.

W ten sposób zarysowuje się złożone wzajemne powiązanie pomiędzy czasem wolnym, kulturą masową, wartościami życia prywatnego, pojęciem Zabawy-Widowiska, wakacjami, dzisiejszymi mieszkańcami Olimpu. Dodajmy jeszcze i to: wyniesienie na wyższy stopień Zabawy-Widowiska idzie w parze ze zmniejszającym się znaczeniem pracy, z dzisiejszym kryzysem wielkich systemów wartości (państwo, religia, rodzina). Kompleks zjawisk objętych pojęciem Zabawy-Widowiska utwierdza swoją

[19] Leo Lowenthal: *Biographies in popular magazines;* Radio Research 1942.

pozycję w cywilizacji, z której wykruszyły się wielkie wartości transcendentne. Wartościom tym już tylko częściowo udaje się podporządkowywać sobie życie jednostek. Z urlopu, jaki dano wielkim wartościom, rodzi się wartość Wielkiego Urlopu.

Wszystko to zresztą pokrewne jest współczesnemu nihilizmowi, który nie tylko jest udziałem filozofów, literatów i chuligańskiej młodzieży, ale jest czymś historycznie doświadczanym, jeśli nie wszędzie i nie przez wszystkich członków zachodnich społeczeństw, to przynajmniej na wszystkich szczeblach tych społeczeństw daje o sobie znać. Jest to przeżyta świadomość schyłku albo zagłady wielkich wartości transcendentnych, wartości stojących poza życiem doczesnym i nadrzędnych wobec niego. W tym sensie sama tkanka nowoczesnego indywidualizmu jest istotnie nihilistyczna,[20] począwszy od chwili, w której jedyną miarą jednostki staje się jej własne szczęście.

Zarówno w ramach tego nihilizmu, jak i poza jego zasięgiem jesteśmy świadkami jakiegoś pędu do ponownego przyjęcia ludycznej podbudowy życia. Wolny czas, który jest Zabawą-Widowiskiem, potwierdzeniem życia prywatnego, staje się zarazem kierunkiem i sensem istnienia.

Moralistów tej duchowej, neutralnej Szwajcarii, jaką stanowią literatura i uniwersytety, uderzały dotąd przede wszystkim negatywne aspekty rozrywki, postawy ucieczki, bierności. Ale trzeba tu wskazać i na to, że poprzez współczesny czas wolny, cały wielki odłam ludzkości, po omacku może i bez rozeznania, zaczyna jednak brać udział w jakiejś grze, w której nie wiadomo, kto przegrywa, a kto wygrywa, i staje wobec problemu jednostkowego i osobistego losu. Znaczy to, że nie uświadamiając sobie tego, staje jednak realnie i doświadczalnie wobec problemów, które w poprzednim wieku formułowali Stirner, Marks, Nietzsche. Jest to bezkształtny tymczasem zarys czegoś, co ma być szukaniem i przyjęciem doli człowieczej.

[20] Niezwykły rozwój elementów humoru w kulturze masowej, humor, który w rysunkach na łamach pism zastępuje satyrę, humor absurdalny, który przeważa w komizmie filmowym (bracia Marx, Helzapoppin, Tashlin, filmy rysunkowe — Bosustowa czy Tex Avery) świadczą o postępach tego nihilizmu i jego antidotów — zabawy, rozrywki.

ROZDZIAŁ VII

POLA ESTETYCZNE

Produkowana przemysłowo, rozprowadzana na rynku konsumpcji, wpisująca się głównie w czas wolny dzisiejszej epoki, kultura masowa przybiera różne formy (np. informacji, zabawy), ale zwłaszcza formę widowiska.

Poprzez widowisko właśnie szerzą się jej treści wyobrażeniowe. Inaczej mówiąc, styl konsumpcji wyobrażeniowej ustala się w kategoriach estetycznych.

Uczestnictwo estetyczne odróżnia się od uczestnictwa praktycznego, technicznego, religijnego itd., chociaż może być z nimi zestawiane. (Samochód może być jednocześnie piękny i użyteczny, posąg można zarazem podziwiać i wielbić.) Rozwija się ono w pełni poza ramami jakiegokolwiek uczestnictwa praktycznego.

W stosunku estetycznym mieści się uczestnictwo zarazem intensywne i oderwane. Czytelnik powieści, człowiek oglądający film, wstępuje w świat wyobraźni, który rzeczywiście nabiera dla niego życia, ale w tym samym czasie, nawet w momentach najpełniejszego uczestnictwa, wie, że czyta powieść, że ogląda film.

Stosunek estetyczny odtwarza te same procesy psychologiczne, które działają w magii czy religii, gdzie świat wyobraźni przyjmowany jest również jako rzeczywisty, nawet bardziej rzeczywisty niż rzeczywistość. Ale z drugiej strony stosunek estetyczny podważa same podstawy wiary, ponieważ to, co wyobrażone, pozostaje w świadomości właśnie czymś wyobrażonym. Inaczej mówiąc, magia i religia, to w znaczeniu dosłownym

reifikacje tego, co wyobrażone: bogowie, obrzędy, kulty, świątynie, grobowce, katedry, najbardziej ustalone i najtrwalsze ze wszystkich pomników-dzieł rąk ludzkich, świadczą o potędze tej reifikacji. W domenie estetyki — przeciwnie — reifikacja nigdy nie przebiega do końca.

Pomiędzy kreowaniem postaci powieściowych a wywoływaniem duchów przez czarownika albo medium istnieje do pewnego stopnia analogia procesów psychicznych. Powieściopisarz wciela w swoich bohaterów własne odbicie, podobnie jak duch z murzyńskich wierzeń, który zamieszkuje w nawiedzonych przez siebie osobach, i przeciwnie — pisze pod ich dyktando podobnie jak medium pozostające pod wpływem wywołanych duchów. Twórczość literacka jest zjawiskiem na pół mediumicznym, na pół o charakterze *zar* (żeby odwołać się znów do określenia etiopskiego, które odpowiada czemuś w rodzaju szczerej symulacji, pozostającej gdzieś pośrodku pomiędzy widowiskiem, zabawą i magią). Rodzi się z niej pewien układ ektoplazmiczny, wydzielany na zewnątrz i obiektywizowany przez powieściopisarza w świecie wyobraźni.

Ów świat wyobraźni nabiera życia dla czytelnika, jeśli on z kolei jest opętanym i medium, to znaczy, jeśli w postaci, pozostające w pewnej sytuacji, wciela własne odbicie i identyfikuje się z nimi, jeżeli żyje w nich, a one żyją w nim. Rozdwojenie się czytelnika (lub widza), który wciela się połowicznie w postaci, i wstąpienie postaci w czytelnika (lub widza), to procesy przebiegające równocześnie i dopełniające się wzajem, na zasadzie nieustannego, a zmiennokierunkowego transferu. To przenoszenie wartości psychicznych, które zapewnia estetyczne uczestnictwo w światach wyobraźni, jest czymś zarazem stojącym poniżej magii (nie dochodzi tu do zjawisk ściśle biorąc magicznych) i powyżej niej (odpowiada takiemu stadium, w którym magia została już przezwyciężona). Na nim dopiero wyrasta uczestnictwo i oceny artystyczne dotyczące stylu dzieła, jego oryginalności, autentyczności, piękna itd. Inaczej mówiąc, nie pojmuję estetyki jako jakości właściwej dziełom sztuki, ale jako pewien typ stosunku ludzkiego, o wiele szerszy i bardziej zasadniczy.

Tak więc wymiana pomiędzy rzeczywistością i światem wyobraźni, przebiegająca na płaszczyźnie estetycznej, jest tą samą wymianą, która przebiega pomiędzy człowiekiem i zaświatami, pomiędzy człowiekiem a duchami lub bóstwami, a która dokonuje się za pośrednictwem czarownika albo też kultu. Tyle że

jest ona w stosunku do tej ostatniej bądź niższa, bądź też stanowi jej sublimację czy też kwintesencję. Obniżeniem — albo wyciągnięciem kwintesencji — jest właśnie to przejście od magii (czy religii) do estetyki.

W ciągu swego rozwoju poezja oderwała się od magii — (zaklęcia i wezwania), literatura oderwała się od mitologii; na przestrzeni kilku wieków muzyka, rzeźba i malarstwo całymi wielkimi swymi obszarami odrywały się od religii; związana z kultem albo obrządkiem celowość, jaka w przeszłości cechowała dzieła sztuki, słabła albo stopniowo zanikała, a w jej miejsce rodziła się celowość ściśle estetyczna; i tak przenieśliśmy ze świątyń do muzeów figury i malowidła, nadając tym samym inne znaczenie Zwiastowaniom i Ukrzyżowaniom. Już nie tylko obrządki i kulty, religijne mity i święta pozwalające wcielać się istotom duchowym, dają nam dostęp do świata wyobraźni, ale również i widowiska, związki estetyczne. Czasem giną nawet wyobrażane dawniej znaczenia; i tak nowoczesne tańce wskrzeszają pradawne tańce, które wyrażają opętanie, ale duchy są już w nich nieobecne. Cały ten rejon, w którym odbywa się wymiana pomiędzy światem rzeczywistym a światem wyobraźni, mieści się we współczesnych społeczeństwach na płaszczyźnie estetycznej, a wypełniają go sztuki plastyczne, widowiska, powieści, tak zwane wytwory wyobraźni. Kultura masowa jest niewątpliwie pierwszą kulturą w historii świata tak bez reszty niemal estetyczną. Znaczy to, że pomimo jej mitów i religijnych pozorów (jak kult gwiazd) jest to kultura z gruntu laicka. Przekonamy się jednak w dalszym ciągu, że równie ważne jest stwierdzenie, iż kultura masowa, choć z gruntu estetyczna i świecka, wytwarza jednak sama określoną mitologię.

Oznacza to również, że kultura masowa kładzie nacisk na jej indywidualne i doraźne użytkowanie; estetyczny stosunek nie zawiera daru składanego z siebie bogom, światu, wartościom transcendentnym; podwójna świadomość estetyczna jest świadomością i r o n i c z n ą, jeśli można strawestować hegeliański sens tego terminu: *ta właśnie ironiczna świadomość* zatem *... pozwala mi zgubić w sobie to, co wyższe i cieszyć się tylko sobą samym* [21].

A wreszcie oznacza to, że stosunek estetyczny, choć ugruntował się względnie późno w historii ludzkości, to jednak przywraca pewien niejako prymitywny stosunek do świata; ten stosunek

[21] Hegel: *Filozofia prawa*, par. 140.

estetyczny, który od pradawnych czasów dziecięctwa ludzkości wypierała twarda konieczność życia praktycznego i przesłaniały magiczne reifikacje, wyraża się w oczarowaniu zabawą, śpiewem, tańcem, poezją, obrazem, bajką. I tu, czy to w pierwotnym uczestnictwie, czy w dużo późniejszym stadium ironii estetycznej odnajdujemy — sprzeczne, a ze sobą splecione — dwie płaszczyzny człowieka, które chciałaby opanować kultura masowa. Jest to płaszczyzna powszechnego człowieczeństwa i płaszczyzna indywidualizmu, zmierzającego do nadania współczesnej cywilizacji charakteru powszechności.

Uczestnictwo estetyczne, przez swój często wyobrażeniowy charakter, pokrewne uczestnictwu magicznemu i religijnemu (projekcja-identyfikacja), jest również pokrewne przez swój charakter świecki uczestnictwu uczuciowemu, które kształtuje nasze stosunki wobec innych ludzi (przywiązanie, miłość, nienawiść itd.), a także wobec wielkich potęg życiowych (naród, ojczyzna, rodzina, partia itd.). Ale stosunek estetyczny i od nich także odróżnia się brakiem praktycznych, fizycznych lub życiowych skutków.

To jasne, że zjawiska projekcji i identyfikacji dotyczą wszystkich sfer ludzkich zainteresowań; jasne też, że pomiędzy tymi trzema porządkami — praktycznym, magiczno-religijnym i estetycznym — nie ma wyraźnych granic, a stosunki pomiędzy nimi są płynne; ale, występuje pewna sfera estetyczna, zwłaszcza w dziedzinie fantazji. Chodzi teraz o to, aby w stosunku estetycznym określić znaczenie i rolę tego, co wyobrażone.

Świat wyobraźni jest tym, co — wielokształtne i wielowymiarowe — znajduje się poza obrębem naszego życia, a w czego falach zarazem nasze życie jest zanurzone; to niewyczerpane źródło możliwości towarzyszących temu, co aktualnie istniejące, czyli j dnostkowe, ograniczone i skończone w czasie i przestrzeni. To struktura przeciwna a uzupełniająca w stosunku do tej, którą nazywamy rzeczywistością, a bez której nie istniałaby dla człowieka żadna rzeczywistość czy raczej nie istniałaby żadna ludzka rzeczywistość.

Świat wyobraźni rozpoczyna się od obrazu-odbicia, któremu nadaje jakąś nieuchwytną władzę — magiczny czar powtórzeń i sobowtórów — aby się rozproszyć wreszcie w najbardziej szalonych snach, mnożąc w nieskończoność galaktyki uzupełniające świat myśli. To wyobraźnia nadaje oblicze zarówno naszym pragnieniom, aspiracjom i potrzebom, jak również naszym niepokojom i lękom. Ona wyzwala nie tylko nasze marzenia o zdobyciu

powodzenia i szczęścia, ale i mieszkające w naszym wnętrzu potwory, które naruszają zakazy prawa, niosą zniszczenie, szaleństwo albo grozę. Rysuje przed nami nie tylko to, co możliwe i dające się zrealizować, ale stwarza światy niemożliwe i fantastyczne. Może być nieśmiała albo pełna zuchwalstwa, zaledwie odstająca od rzeczywistości, ledwo ośmielająca się przekroczyć pierwszy próg krytyki, albo rzucająca się w upojenie marzeń i instynktów.

Wielkie mitologie zawierają w sobie w stanie zmieszanym różne możliwości i różne poziomy świata wyobraźni. Ale każda wielka mitologia ma swoje własne struktury, a każda kultura na własną modłę układa stosunki pomiędzy ludźmi i światem fantazji. Każda kultura w końcu stanowi rodzaj systemu neurowegetatywnego, który zgodnie z właściwą sobie siecią krążenia nasyca życie realne fantazją, a fantazję — życiem realnym.

To dwukierunkowe nasycanie przebiega zgodnie z dwukierunkowym ruchem projekcji i identyfikacji... Świat wyobraźni jest pewnym systemem projekcji, który powstał na terenie świata poza-rzeczywistego i który umożliwia projekcję i identyfikację o charakterze magicznym, religijnym czy estetycznym.

W stosunku magicznym czy religijnym kontakt ze światem wyobraźni odbija się na życiu bardzo poważnie: świat wyobraźni dyktuje tu swoje prawa. W stosunku estetycznym zdawać by się mogło, przeciwnie, że życie zostało chwilowo usunięte na bok. Ale nawet gdyby to było tylko usunięcie na bok, to i ono może w stosunku do życia odgrywać rolę kompensującą albo w pewien sposób regulującą, choćby tylko przez to, że dostarcza możliwości ucieczki czy rozrywki. Odbywa się to bądź przez kierowanie wewnętrznych napięć ku rozładowaniom w wyobraźni, bądź przez umożliwianie połowicznych satysfakcji psychicznych, analogicznych w pewnym sensie do tej, która ma miejsce w onanizmie, praktykującym miłość ze zjawami wyobraźni; tak na przykład niezliczone akty agresji oglądane na filmach mogą częściowo zaspokoić potrzebę agresywności, nie znajdującą ujścia w życiu.

W projekcji, to znaczy wyrzucaniu poza siebie tego, co w ciemnym wnętrzu własnego ja burzy się i fermentuje, jest zawsze jakieś wyzwolenie. Pomiędzy wszystkimi możliwymi typami projekcji najbardziej znamienny jest taki, który przybiera charakter egzorcyzmu, kiedy zło, przerażenie, fatalizm skupiają się na konkretnej osobie, przeznaczonej w końcu na śmierć, śmierć jak gdyby ofiarną. Oto tragedia.

Tragiczna śmierć bohatera wciela w stosunku estetycznym i w sposób oczywiście złagodzony cechy jednego z najdawniejszych i najpowszechniejszych obrządków magicznych: ofiary. Ofiara to nie tylko złożenie miłego duchom i bóstwom daru; to także odwołanie się do samych źródeł życia, zgodnie z magią śmierci-zmartwychwstania; to wreszcie w pewnych wypadkach psychiczny transfer, przeniesienie na osobę, która ma być ofiarą przebłagalną, sił zła, nieszczęścia i śmierci (jak w przypadku rytualnego kozła ofiarnego Żydów, będącego już zresztą zastępstwem pierwotnej ofiary ludzkiej). Te właśnie złe siły zaklinane są i wypędzane rytualnym posłaniem na śmierć. Ofiara z istoty niewinnej i czystej — baranek mistyczny w chrystianizmie, dziewczyna-dziewica w tragedii greckiej — posiada zatem większą wartość oczyszczającą. I właśnie ten oczyszczający mechanizm — *catharsis* — ukazał Arystoteles jako samo jądro tragedii. Edyp tylko skupia na własnej osobie zarzut o kazirodztwo, rozproszony w atmosferze powszechności, zepchnięty w tajemnicę jednostkowego serca; straszliwa kara, jaka go spotyka, łagodzi gniew bogów — to znaczy niepokój ludzi. Tak samo niezliczeni bohaterowie-ofiary greckiego fatalizmu i prześladowane niewinności melodramatu skupiają na sobie, a odpędzają od innych — w sposób oczywiście o wiele mniej skuteczny niż prawdziwa ofiara — siły zła, grzechu i śmierci.

Siły leżące u podłoża projekcji — a więc także rozrywki, ucieczki, kompensacji, wypierania jednych treści przez drugie, nawet transferu o charakterze pseudoofiary — znajdują dla siebie miejsce na wszystkich płaszczyznach świata wyobraźni, fantazji. One to tkają patetyczny wszechświat epopei, baśni, fantastyki. Wybiegają poza granice czasu i przestrzeni w egzotyczne kraje albo bajeczną przeszłość. Zstępują w otchłanie zbrodni i śmierci. Szaleją w światach wyidealizowanych, gdzie wszystko jest bardziej intensywne, potężniejsze i lepsze.

W ramach tych wszystkich projekcji realizuje się jednak pewna identyfikacja: czytelnik albo widz, wyzwalając się i wydalając poza siebie pewne potencjalnie w nim tkwiące elementy psychiczne i umieszczając je w osobach odpowiednich bohaterów, identyfikuje z sobą osoby, które są mu skądinąd obce, i ma świadomość przeżywania pewnych doznań, których sam przecież nie przeżywa.

Różne czynniki sprzyjają identyfikacji; optymalne dla niej warunki stanowi pewna równowaga pomiędzy realizmem a idealizacją; trzeba poza tym, aby spełnione były warunki prawdo-

podobieństwa i wiarogodności, co wzmocni związki z przeżywaną rzeczywistością. Trzeba dalej, aby postaci — obiekty identyfikacji wykazywały jakieś powinowactwo ze spotykanymi na codzień ludźmi, ale trzeba także, aby ów świat wyobraźni wznosił się o kilka pięter ponad życiem codziennym, aby postaci te żyły intensywniej i obdarzone były większą siłą miłości, większym bogactwem uczuć niż zwykli śmiertelnicy. Trzeba także, aby sytuacje wyobrażone odpowiadały najgłębszym ludzkim zainteresowaniom, aby poruszane zagadnienia dotyczyły najbardziej bezpośrednio potrzeb i aspiracji widzów czy czytelników; trzeba wreszcie, aby bohaterowie obdarzeni byli cechami wyraźnie budzącymi sympatię. Przy spełnieniu warunków tego *optimum* postaci świata fantazji budzą w nas sympatię, miłość, czułość. Stają się już nie tyle kapłanami świętej ofiary, jak to było w tragedii, ale jakby wyidealizowanymi sobowtórami czytelnika czy widza, realizującymi najlepiej to, co jest w nim zaledwie przeczuwaną możliwością. Więcej jeszcze — ci bohaterowie filmu czy powieści mogą stać się przykładami, wzorami: identyfikacja „bovarystyczna" budzi chęć naśladowania.

Ta chęć naśladowania może znaleźć sobie ujście w życiu, wyznaczać szczegółowe akty mimetyzmu (naśladowanie uczesania, ubioru, makijażu, mimiki, bohaterów filmu) albo też kształtować istotne postawy, jak poszukiwanie miłości i szczęścia.

A zatem przy pewnym *optimum* sprzyjającym identyfikacji, w układzie projekcja-identyfikacja, świat wyobraźni wytwarza mity wyznaczające działanie, które mogą stanowić prawdziwe „modele kultury". I przeciwnie, istnieje także optimum dla projekcji o charakterze ucieczki, traktowanej jako „oczyszczenie", to znaczy dla wydalenia z siebie, dla transferu, niepokoju, urojeń, lęków, jak również niezaspokojonych potrzeb i wzbronionych pragnień.

Analogicznie istnieją punkty *pessima*, jeśli to można tak określić, w których stosunek pomiędzy rzeczywistością a światem wyobraźni powoduje coś w rodzaju niepokojącego napięcia, blokującego przejścia pomiędzy marzeniem a życiem realnym. Chęć naśladowania może być w tym wypadku silna, ale pozbawiona możliwości realizacji i może doprowadzić do neurozy. Kierując się ku temu, co jest wytworem wyobraźni, wciąż pozostaje nienasycona, niezaspokojona. Ta projekcja może mieć tak wielką siłę fascynacji, że pociąga za sobą czasem jakby jakiś hipnotyczny zwrot w kierunku życia, które staje się życiem

we śnie i którego wszystkie soki żywotne przechodzą w spełnienie pozostające w dziedzinie wyobraźni.

Te punkty *optimum* i *pessimum* bywają różne w zależności nie tylko od tematów fantastyki, ale od widza czy słuchacza (jego wieku, płci, sytuacji i klasy społecznej, narodowości, indywidualnych cech psychicznych itd.).

Dialektyka: projekcja-identyfikacja prowadzi do możliwości niezmiernie zróżnicowanych i zupełnie odmiennych.

Odwołam się tutaj do pewnego abstrakcyjnego, a podwójnego przykładu: weźmy film A., którego bohaterem jest człowiek bogaty i sympatyczny, i film B., którego bohaterem jest człowiek biedny i sympatyczny, jak na przykład Charlot. Oba te filmy mogą się spodobać zarówno bogatemu, jak i ubogiemu widzowi i obaj bohaterowie mogą im się wydać na równi sympatyczni. Jednak w życiu konkretnym jest wielkie prawdopodobieństwo, że widz bogaty ze wstrętem odwróci się od włóczęgi, podczas gdy widz biedny z urazą patrzeć będzie na miliardera. Projekcja i identyfikacja ukształtowały tutaj stosunek społeczny. Zarówno widz bogaty, jak i widz biedny mógł wyjść niejako poza siebie (projekcja), jak to zrobił bogaty w wypadku filmu B, natomiast biedny w wypadku filmu A. Stosunek B-bogaty i A-biedny zdołają może na pewien czas przynieść ulgę potrzebie ucieczki u jednego i u drugiego. Co się tyczy identyfikacji, przypuśćmy teraz, że widza bogatego pociągnie styl i sposób życia bohatera z filmu A: wskutek tego będzie on, świadomie lub nieświadomie, podawał ten sam coctail, co bohater filmu, pił taki sam, jak tamten aperitif, będzie tak jak tamten asystować pięknej kobiecie i przejmie od niego markę samochodu albo nawet styl umeblowania domu. Przypuśćmy że biedny widz, pod urokiem włóczęgi z filmu B, postanowi z równą beztroską traktować życie: następnego dnia gotów będzie, dla żartu, podobnie jak jego bohater, zbuntować się przeciwko swojemu szefowi. A teraz przypuśćmy, że ów bogaty widz marzy o tym, żeby rzucić wszystko i stać się podobnym do beztroskiego włóczęgi, ale nie ma odwagi tak odmienić swojego życia; to bezpłodne marzenie będzie żywił tylko filmami. I przeciwnie, widz ubogi będzie może żywił bezpłodne marzenia o bogactwie. Oba filmy dostarczą zatem pokarmu obsesyjnym majakom.

Biednego i bogatego możemy zastąpić teraz Amerykaninem i Rosjaninem, Czarnym i Białym, człowiekiem XVIII-wiecznym i człowiekiem wieku XX. Pomiędzy ludźmi z różnych klas społecznych, różnych zawodów, ras, epok, możliwe jest wspólne

pole wyobraźni. I rzeczywiście te wspólne pola wyobraźni istnieją. Są one wspólne, to znaczy, że stosunek projekcji-identyfikacji może przybierać tu różne formy. W wypadku tego samego utworu może on się kształtować na płaszczyźnie magicznej, religijnej czy też na płaszczyźnie estetycznej. Ewangelia na równi z posągami katedry w Reims wywołuje u niewierzących projekcje-identyfikacje o charakterze estetycznym. Mitologia grecka przez ponad dwa tysiąclecia dostarczała pokarmu wciąż odnawiającym się estetycznym projekcjom-identyfikacjom. Romantyczna sztuka, taka jak „Chatterton" Alfreda de Vigny, przez młodych poetów odbierana była na zasadzie identyfikacji, niektórzy z nich znaleźli w niej podnietę do samobójstwa, podczas gdy przedstawiciele filisterskiego mieszczaństwa odbierali ją na zasadzie projekcji.

Istnienie wspólnego pola wyobraźni pozwala zrozumieć, że utwór, który zrodził się jako suma pewnych określonych warunków psychologicznych, socjologicznych i historycznych może promieniować poza swoje własne środowisko i poza swoją epokę. Jest to paradoks zjawiska zwanego „uniwersalizmem arcydzieła".

Uniwersalne są takie dzieła sztuki, które od początku posiadają w sobie i zachowują nieskończone możliwości projekcji-identyfikacji lub nabierają ich z czasem.

W ten sposób dzieło sztuki wykracza poza obręb swojej własnej socjologii, a jednocześnie odsyła nas z powrotem do socjologii. Dzieło Homera opuszcza starożytną Grecję, ale nie po to, aby ulecieć w niebo estetycznych esencji, tylko by się wcielić powtórnie, i wędrując poprzez wieki i cywilizacje wciąż podlegać metamorfozom, występując na wspólnych polach wyobraźni.

Wspólne pola wyobraźni kultury masowej, to zjawisko o szerokim zasięgu: dążenie do jak najszerszej publiczności każe jej dostosowywać się do różnych klas społecznych, narodowości, różnego wieku. Nie wyklucza to jednak faktu, że wyraża ona prądy społeczne, występujące zwłaszcza silnie w kulturze zachodniej. Żeby zrozumieć jej specyficzność, trzeba rozpatrywać równocześnie jej tematykę, historyczne i socjologiczne korzenie tej tematyki oraz ich zasięg. Nieustanna dialektyka pomiędzy sferą społeczną a sferą wyobraźni jest problemem złożonym, ale ona właśnie pozwala nam lepiej wyjaśnić obie sfery, a także jedną poprzez drugą.

Chodzi także o to, aby wiedzieć *hic et nunc*, w jakim stopniu

kultura masowa wywołuje takie zjawiska, jak rozrywka i ucieczka, kompensacja, odrzucenie, oczyszczenie (*catharsis*), w jakim stopniu dostarcza ona wzorów życia, dając kształt i barwę potrzebom, które pragną się zrealizować. A więc chodzi o to, aby także wiedzieć, w jakim stopniu estetyka zaważyła i zaciążyła na życiu praktycznym.

Część druga

NOWE ZJAWISKA

Kultura masowa w swojej pierwotnej postaci rozwijała się, począwszy od lat trzydziestych, przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych. Po drugiej wojnie światowej jej określona tematyka wystąpiła w tej całości kulturowej, jaką stanowią kraje zachodnie. Nie da się uniknąć postawienia tu następującej ogólnej hipotezy: tematyka, o której mowa, odpowiada przede wszystkim przemianom zachodzącym w społeczeństwie amerykańskim, a dopiero — w drugiej kolejności — w społeczeństwach zachodnich w ogóle.

Przemiany te są dobrze znane: masy ludności miejskiej, a częściowo i wiejskiej, osiągają nowy, wyższy poziom życia. Włączają się stopniowo w świat dobrobytu, czasu wolnego, konsumpcji, który do tej pory pozostawał domeną klas mieszczańskich. Przeobrażenia ilościowe (podniesienie siły nabywczej, coraz częstsze zastępowanie wysiłku ludzkiego pracą maszyny, rozrastanie się czasu wolnego) dokonują powolnej przemiany jakościowej: problemy życia osobistego, prywatnego, problemy realizacji życia osobowego występują odtąd z całą ostrością nie tylko na terenie klas mieszczańskich, ale i wśród tej nowej, dopiero powstającej warstwy pracowniczej.

Praca najemna w ramach wielkich zespołów biurokratycznych i przemysłowych jest na szczeblu wykonawstwa pozbawiona cech twórczości, autonomii i odpowiedzialności. Wraz ze wzrostem mechanizacji praca staje się lżejsza fizycznie, ale wraz ze wzrostem specjalizacji — pozbywa się wszelkiej treści osobistej. To owa „praca nad jedną śrubką" robotnika fabrycznego lub oderwana od życia praca gryzipiórka. Względna pewność, jaka towarzyszy teraz pracy (umowy zbiorowe, ubezpieczenia społeczne, gwarancje w trybie biurokratycznym, emerytury) i rozrastanie się czasu wolnego sprawiają, że zmniejsza się intensywność uczuciowa, jaka towarzyszy zajęciom wypełniającym niegdyś treść życia. Życiodajne siły płyną teraz z innych niż praca źródeł, treści, które są istotnie przeżywane,

chronią się na terenie czasu wolnego zgodnie z ogólnym nastawieniem na życie prywatne.

W ten sposób zmiany warunków życia, jakie zachodzą pod wpływem nowych technik, rozszerzonych możliwości konsumpcyjnych i większego znaczenia życia prywatnego, odpowiadają nasilającej się indywidualizacji życia ludzkiego.

Kultura masowa powstaje jako funkcja rodzących się indywidualnych potrzeb. Życiu prywatnemu dostarczać ona będzie obrazów i wzorów nadających kształt jego pragnieniom. Niektóre z tych pragnień nie mogą zostać zaspokojone w wielkich miastach poddanych przepisom porządku publicznego i władzy biurokracji. W tym wypadku kultura ta wyzwala pragnienie ucieczki *per procura* w świat inny, gdzie panuje przygoda, zmiana, nieskrępowane działanie i wolność, nie wolność w sensie politycznym, ale w sensie osobistym, uczuciowym, wewnętrzna wolność realizacji potrzeb lub instynktów zahamowanych albo zakazanych. Ale na innej płaszczyźnie obrazy zbliżają się do rzeczywistości, ideały stają się wzorami, które skłaniają do pewnej praktyki... Potężny pęd świata wyobraźni ku rzeczywistości stara się podsuwać mity samokształtowania, wzorcowych bohaterów, ideologię i przepisy dotyczące życia prywatnego. Uwzględniając fakt, że dla członka społeczeństw zachodnich głównym ośrodkiem zabiegów stał się dobrobyt i stanowisko z jednej strony, a miłość i szczęście z drugiej, stwierdzimy, że kultura masowa dostarcza mitów przewodnich kształtujących prywatne pragnienia zbiorowości. Jak powiedział Leo Bogart w „Wieku Telewizji": *Mass-media rozszerzyły w szerokich masach świadomość tego, co to jest „dobre życie". Przez to, że takie życie stało się czymś dobrze znanym, wydaje się także możliwe i pożądane dla szerokich mas.*

I właśnie dlatego, że kultura masowa staje się obfitym źródłem mitów przewodnich wolnego czasu, szczęścia, miłości, zrozumiały się staje ożywiający ją dynamizm: jest to nie tylko parcie rzeczywistości ku światu wyobraźni, ale również parcie świata wyobraźni ku rzeczywistości. Kultura masowa jest więc nie tylko ucieczką, ale również czymś przeciwnym — integracją.

ROZDZIAŁ VIII

SYMPATIA I HAPPY END

Począwszy od lat trzydziestych wyraźnie zarysowują się linie kierunkowe, które prowadzą od świata wyobraźni ku realizmowi, a które przyczyniają się do identyfikacji widza czy czytelnika z bohaterem.

Prasa sentymentalna, wprowadzona do Francji przez „Confidences" (1937) zamyka w realistycznych ramach sentymentalną tematykę romansów Delly'ego i Maxa de Veuzit. Zachowuje ona oczywiście ważną rolę dla elementów melodramatycznych (stare dwory, sieroty, smutne tajemnicze postaci), a romanse filmowe rozwijają oparty na projekcji świat wyobraźni, wypełniony luksusowymi Cadillacami i bogatymi dziedziczkami. Jednak duża ilość tych opowiadań posiada już ramy realistyczne, a nawet „Confidences" mieszają świat fantazji z rzeczywistością, przedstawiając swoje bajkowe historie jako prawdę przez kogoś przeżytą.

Podobnie w dziedzinie prasy dziecięcej, w tym wielkim królestwie marzeń-projekcji, legendarni rycerze przybierają postać ryzykujących własny kark lotników, dawne bajkowe opowieści przekształcają się częściowo w nowoczesną epopeję o świecie przyszłości, a oniryzm wiąże się i przenika wzajemnie z techniką. Co więcej, działają tu fermenty wywołujące identyfikację: Tintin jest realistycznym klasa-chłopakiem, który staje się przedmiotem identyfikacji dla dziesięcioletniego czytelnika; będąc przeciwieństwem Wielkiego Meaulnesa nie kieruje dziecięcych marzeń ku zielonym rajom i schizofrenicznym tajemnicom introspekcyjnych rojeń, przeciwnie — kieruje te marzenia w samo

centrum realistycznego świata przygody policyjnej, naukowej, egzotycznej, za jedynego towarzysza z kraju dziecięcej naiwności dając psa przyjaciela, który mówi...

Ale dopiero około 1930—1940 roku dokonuje się, najpierw w filmie amerykańskim, potem w zachodnioeuropejskim, naprawdę radykalna i istotna rewolucja. Intryga umieszczana jest odtąd w ramach dających pozory prawdziwości. Dekoracja stwarza pełne złudzenie rzeczywistości. Aktor staje się coraz bardziej „naturalny", tak że wreszcie nie wydaje się już uświęconą istotą dopełniającą jakiegoś rytuału, ale jak gdyby podniesionym na wyższą płaszczyznę sobowtórem widza, którego spaja z nim więź podobieństwa i równocześnie głęboka sympatia.

Bohater sympatyczny, tak różny od bohatera tragicznego czy bohatera budzącego litość, a który wypiera ich obu, jest bohaterem związanym z widzem na zasadzie identyfikacji. Może być podziwiany, otaczany współczuciem, ale zawsze musi być kochany. Jest kochany, bo zasługuje na miłość i sam kocha. Ów bohater zasługujący na miłość, kochający i kochany, przybiera postać bohatera filmu, bywa nawet bohaterem komicznym; ten ostatni nie jest już błaznem, to znaczy postacią groteskową, staje się równie sympatyczny i korzysta z dobrodziejstwa *happy endu*.

Począwszy od lat trzydziestych coraz silniej występuje korelacja pomiędzy nurtem realistycznym, bohaterem sympatycznym i *happy endem*.

Happy end to tyle, co szczęście sprzyjające bohaterom sympatycznym, szczęście niejako opatrznościowe, spotykające ich po ciężkich doświadczeniach, które normalnie powinny były zakończyć się klęską albo tragicznym rozwiązaniem.

Sprzeczność leżąca u podstaw wszelkiego napięcia dramatycznego (walka z losem, konflikt z naturą, państwem, innym człowiekiem lub sobą samym) zamiast — jak w tragedii — znaleźć rozwiązanie czy to w śmierci bohatera, czy w długotrwałym cierpieniu lub pokucie, znajduje rozwiązanie w *happy endzie*.

Tak częste wprowadzanie *happy endu* ogranicza rozmiary tragiczności w ramach współczesnego świata wyobraźni. Zrywa z tysiącletnią tradycją, wywodzącą się z tragedii greckiej, a trwającą nadal w teatrze hiszpańskim Złotego Wieku, w dramacie elżbietańskim, klasycznej tragedii francuskiej, powieści Balzaka, Stendhala, Zoli, Daudeta, w melodramacie, powieści naturalistycznej i powieści popularnej od Eugène Sue do Ponson du Terrail, wreszcie w melodramacie filmowym z okresu filmu

niemego. *Happy end* zrywa z tradycją nie tylko Zachodnią, ale ogólnoświatową, która zresztą utrzymuje się jeszcze częściowo w filmie Ameryki Łacińskiej, w szerszym stopniu zaś — w filmach indyjskich i egipskich.

Zgodnie z ogólnoświatową i tysiącletnią tradycją bohater, odkupiciel lub męczennik, albo też odkupiciel i męczennik, ściąga na siebie, czasem aż do momentu śmierci, nieszczęścia i cierpienia. Pokutuje za cudze winy, za pierworodny grzech swojej ludzkiej rodziny i dopiero ofiarą z siebie samego udaje mu się przebłagać przekleństwo lub gniew mściwego losu. Wielka tragedia potrzebuje nie tylko kary, która dotyka złych, ale i ofiary niewinnych, czystych i szlachetnych.

Ofiarą jest albo śmierć, albo długie, pełne cierpień życie. W tym ostatnim wypadku może mieć miejsce bądź uspokojenie czy pogodzenie (Edyp), bądź końcowe zadośćuczynienie (mały Remi z „Sans famille", „Hrabia Monte Christo", „Garbus"). Jeśli w filmie z *happy endem* spotyka bohatera jakieś nieszczęście, jeśli cierpienie sięga granic fizycznej albo psychicznej tortury, to te udręki są krótkotrwałe; rzadko kiedy ciągną się przez całe życie jak u Jana Valjean albo przez całe dzieciństwo jak w „Dwóch sierotach". Bohater, który przezwycięża niebezpieczeństwo, wydaje się nieosiągalny dla śmierci. Film kończy się czymś w rodzaju wiecznej wiosny, gdzie miłość, czasem z dodatkiem pieniędzy, władzy lub sławy kwitnąć będzie stale. *Happy end* nie jest zadośćuczynieniem czy uspokojeniem, ale nagłym wybuchem szczęścia. Istnieje kilka stopni *happy endu*, poczynając od pełnej szczęśliwości (miłość, pieniądze, znaczenie) aż do nadziei szczęścia, gdy para ludzi odważnie rusza w drogę na spotkanie życia. Rzadkie i raczej marginesowe są filmy, które kończą się śmiercią lub czymś jeszcze gorszym (śmierć ma w sobie zawsze coś z bodźca), klęską bohatera. Wraz z potężną falą *happy endu* dokonuje się w królestwie fantazji pewna rewolucja. Idea szczęścia (jak przekonamy się o tym później) staje się uczuciowym jądrem nowej wyobraźni. W związku z tym *happy end* pociąga za sobą tym silniejszą, połączoną z identyfikacją, sympatię do bohatera. W miarę jak bohaterowie stają się coraz bliżsi ludziom spotykanym na codzień, jak zalewa ich fala powszedniości, a przed widzem stają ich psychologiczne problemy, coraz mniej zostaje w nich z kapłanów świętego misterium, coraz bardziej stają się sobowtórami widza. W tym nowym klimacie sympatii, realizmu i psychologizmu sentymentalna i osobista więź, jaka powstaje pomiędzy widzem a bohaterem, jest tego

rodzaju, że widz nie może już znieść zagłady swojego sobowtóra. Przeciwnie, oczekuje dla niego sukcesów, powodzenia, dowodu, że szczęście jest możliwe. I tak dochodzimy do paradoksu: w miarę jak film zbliża się do życia rzeczywistego, kończy go wizja coraz bardziej nierzeczywista, coraz bardziej mityczna: zaspokojenie pragnień i wiecznotrwałe szczęście.

Tak więc w pewnym sensie *happy end* wprowadza we współczesny realizm opatrznościowe bajkowe zakończenie, ale z akcentem położonym na momencie powodzenia czy spełnienia pragnień. Dawna bajka kończyła się na spokojnej ciągłości jakiegoś „byli szczęśliwi i mieli dużo dzieci". *Happy end* natomiast przedłuża w wieczność jeden pocałunek, podniesiony do apoteozy muzycznym *fortissimo*. Przeszłość i przyszłość zostają unicestwione w absolucie jednej najwyższej chwili. Poprzez *happy end* kultura masowa proponuje nowy realistyczno-estetyczny sposób, który zastępuje religijne pojęcie zbawienia, a w którym człowiek, nie osobiście, ale zastępczo, realizuje swoje pragnienie wieczności.

Happy end występuje coraz częściej, równolegle we współczesnej powieści popularnej (powieści kryminalnej i przygodowej) w prasie sentymentalnej, w której wszystkie wiadomości kończą się dobrze, i na koniec w głównym nurcie filmu. Na niższym szczeblu kultury masowej pozostaje natomiast wydzielony nurt melodramatyczny i epicki, a na szczeblu wyższym — wydzielony nurt tragiczny. [1]

Dławiąca siła *happy endu* przejawia się jaskrawo w praktyce przerabiania utworów powieściowych na filmy. Nacisk ze strony *happy endu* jest tak silny, że dochodzi czasem nawet do zmieniania zakończeń powieści, co przecież powinno być wzbronione obowiązującym w stosunku do dzieła sztuki szacunkiem. Nikt nie śmie, oczywiście, zmieniać zakończeń wielkich arcydzieł przeszłości jak „Anna Karenina" czy „Bracia Karamazow" (choć ostatnie obrazy filmu Richarda Brooks podkreślają mocno nadzieję na ucieczkę Dymitra i Gruszeńki [2]). Zmienia się natomiast zakończenia powieści współczesnych, jak „Most na rzece Kwai" Pierre Boulle'a, „Młode lwy" Irvinga Shaw, „Tama nad Pacyfikiem" Marguerite Duras.

[1] Zobaczymy w dalszym ciągu, że w filmie gangsterskim nacisk działającej z wielu stron cenzury nie pozwala na *happy end* i że począwszy od *Scarface* do *Asphalt Jungle* odnawia się w tym filmie prawdziwa nowoczesna tragedia.

[2] Powieść Dostojewskiego kończy się rozmową między Aloszą i dziećmi.

Powieść Pierre Boulle'a kończy się fiaskiem. Błąd popełniony przez angielskiego pułkownika sprawia, że most na rzece Kwai nie zostaje wysadzony w powietrze. Zostaje tylko uszkodzony japoński pociąg. Pierre Boulle, który dokonywał przeróbki swojej książki dla potrzeb ekranu, długo walczył o to, aby zostało zachowane pierwotne zakończenie. Ale producenci filmowi byli nieubłagani. Most musiał być wysadzony w powietrze. Bohaterstwo małego brytyjsko-amerykańskiego oddziałku nie mogło się okazać daremne. Śmierć większości sympatycznych postaci filmu powinna być czymś zrównoważona, wynagrodzona — zniszczeniem mostu. Nawet ów angielski pułkownik-winowajca nieświadomie odkupuje swoją winę i upadając włącza mechanizm zapalający. Pierre Boulle musiał ustąpić, a końcowy wydźwięk powieści udało mu się zachować tylko częściowo, w ostatniej końcowej scenie, kiedy angielski lekarz wojskowy z nieprzytomną twarzą woła dwukrotnie, niby w zakończeniu szekspirowskiego dramatu, *madness, madness* (szaleństwo, szaleństwo), zanim kamera przeniesie się z doliny ku niebu, unosząc ku górze poświęcenie bohaterów niby w kosmicznym akcie ofiarowania.

Zakończenie „Balu straceńców" („Młodych lwów") zostało zupełnie zmienione. Rzecz dziwna, a przecież normalna: nie Irving Shaw, który przecież jest sławnym hollywoodzkim scenarzystą, przerabiał swoją własną powieść dla ekranu, ale Edward Anhalt.

Pod koniec powieści dwaj przyjaciele z G.I., Michael i Noah Ackermann, znajdują się w Czarnym Lesie: są to ostatnie dni przed ostateczną klęską hitlerowców. Wyszli cało ze wszystkich niebezpieczeństw. Wojna skończy się lada chwila. Bohater ze strony niemieckiej, Christian, ocalał także. Spotyka Michaela i Noah. Siła przyzwyczajenia każe mu wystrzelić; zabija Noah, Michael zabije z kolei jego. Książka kończy się tak:

Amerykanin nie zachowywał środków ostrożności (...) zatrzymał się przed Christianem. Sierżant Diestl uśmiechnął się po raz ostatni.

Welcome to Germany — dobył z pamięci angielskie słowa. Spokojnie patrzył, jak Amerykanin podnosi karabin i naciska cyngiel.

Film zastępuje ten koniec *happy endem*. Zabity zostaje tylko Niemiec, a ostatni obraz pokazuje nam Noah, już zdemobilizowanego, z powrotem w Nowym Jorku, jak wychodzi ze stacji

metra. Patrzy w okno swojego mieszkania i widzi żonę, która czeka na niego z małym dzieckiem na ręku. Promienny uśmiech. Przy radosnym akompaniamencie słowo Koniec spowija ich szczęście celofanową wiecznością.

Irving Shaw, adaptując powieść Marguerite Duras na użytek filmu, poddał „Tamę nad Pacyfikiem" tej samej obróbce, której jego własna powieść doznała w rękach Edwarda Anhalta. Na samotnej plantacji wietnamskiego wybrzeża pewna wdowa z uporem walczy przeciwko oceanowi, który zalewa jej zbiory. Dwoje jej dzieci, Józef i Zuzanna, marzy tylko o tym, aby uciec. Kiedy matka umrze, wyjadą oboje na zawsze. W filmie Zuzanna nie wyjeżdża sama, lecz z człowiekiem, którego kocha (w książce była kochanką niekochanego syna sąsiada), a Józef pozostanie na rodzinnej ziemi, dzięki opatrznościowemu nadejściu transportu cementu zbuduje odporną na ataki oceanu tamę. Słowo Koniec ukazuje się na tle obrazu, na którym wóz uwozi szczęśliwych kochanków, podczas gdy stojący w głębi, na piaszczystej drodze Józef radośnie kiwa na pożegnanie ręką.

Powieść, przeciwnie, kończy się pogrzebem matki, wtopionym w wielki kosmiczny temat śmierci-odrodzenia (zachód słońca, okrzyki dzieci) *„Józef wstał, inni poszli w jego ślady. Kobieta zapaliła silnik i zawróciła na placu. Agosti i Józef załadowali trumnę. Zapadła już zupełna noc. Chłopi wciąż stali, czekając z odejściem aż tamci odjadą. Ale dzieci pobiegły do domów z zachodem słońca. Z chat dobiegały ich ciche okrzyki.*

W tych trzech filmach, które stoją powyżej poziomu przeciętnej produkcji, doszło do kompromisu pomiędzy *happy endem* a zakończeniem pierwotnym o charakterze tragicznym. W „Młodych lwach" Niemiec, Christian Diestl (Marlon Brando), postać z gruntu sympatyczna, jednak umiera, chociaż mógł poddać się Amerykanom i złożyć wzruszające wyznanie demokratycznej wiary. Ale wrażenie tej śmierci jest zatarte szczęśliwym powrotem Noah Ackermanna (Montgomery Clift). „Tama nad Pacyfikiem" kończy się jednocześnie klasycznym *happy endem* (zwycięstwo miłości), połowicznym *happy endem* (syn podejmuje z powodzeniem dzieło matki), i rozstaniem (brat rozdzielony z siostrą). Stuszowana została absurdalność rozpaczliwej walki matki o uratowanie swojego kawałka ziemi. Tak samo w „Moście na rzece Kwai" złagodzona została krańcowa absurdalność bezpłodnego wysiłku.

Dowodzi to, że *happy end* poprzez identyfikację widza z sympa-

tycznym bohaterem włącza się w pewną artystyczną koncepcję życia. Usiłując usunąć tragedię, *happy end* pragnie równocześnie wygnać z życia poczucie absurdu i szaleństwa ludzkich przedsięwzięć, szekspirowskie *life is a tale, told by a idiot, full of sound and fury, and signifying nothing* (życie jest opowieścią opowiadaną przez głupca, pełną zgiełku szaleństwa i nie znaczącą nic).

Począwszy od Kafki i Camusa, literatura „wyższa" jest zżerana poczuciem absurdu, kultura masowa natomiast stara się absurd oswoić, złagodzić, a w końcu zdławić, życiu nadać sens przez wykluczenie nonsensu śmierci. *Happy end* jest postulowany przez optymistyczną wiarę w szczęście, w opłacalność wysiłku (każdy szlachetny i odważny czyn ludzki powinien tu, na ziemi, doczekać się nagrody). Każda zresztą interwencja władzy politycznej w domenę kultury tak samo postuluje szczęśliwe zakończenie, ponieważ władza głosi, że w rządzonym przez nią społeczeństwie wszystko układa się dobrze. Dlatego też obok prywatnego *happy endu* w filmie zachodnioeuropejskim istnieje *happy end* „polityczny".

Aktualny ład, na Wschodzie czy na Zachodzie, każdy na swój sposób chce usunąć pesymizm, który jest zaczynem krytyki społecznej lub dezintegracji ideologicznej. Ale pomiędzy „optymistycznym zakończeniem" w interesie systemu społecznego i *happy endem* broniącym interesów prywatnej jednostki jest wyraźna różnica: w „prywatnym" *happy endzie* usunięcie lub wyniniecie absurdu, chęć ocalenia bohaterów z niebezpieczeństwa jest — od strony negatywnej — czymś w rodzaju systemu społecznego bezpieczeństwa czy ubezpieczenia na wszelkie zrodzone w wyobraźni niebezpieczeństwa, od strony pozytywnej zaś — nadaniem szczęściu mitycznej wartości. Te dwa aspekty — negatywny i pozytywny — wykazują, że *happy end* nadaje syntetyczny i zrodzony w wyobraźni kształt życiowym pragnieniom, które w rzeczywistości wcielają się w *Welfare State* i w dążeniu do osobistego szczęścia. Tyrania *happy endu* jest czymś, co odpowiada nowemu *demos*.

ROZDZIAŁ IX

NACZYNIA POŁĄCZONE

Począwszy od XIX wieku na łamy dziennika wkracza powieść odcinkowa i opowiadanie. Ale dopiero na początku XX wieku fala fantastyki zalewa *mass-media*. Powstają pisma periodyczne o charakterze wyłącznie powieściowym (romanse, powieści przygodowe, kryminalne). Film staje się rozrywką, widowiskiem, opiera się prawie bez reszty na fikcji literackiej. Potem radio staje się potężnym środkiem przekazywania piosenek i rozrywki, a w ślad za nim idzie telewizja.

W ten sposób świat wyobraźni — zanim jeszcze doszedł do głosu nowy nurt — zajął uprzywilejowane miejsce w tych dziedzinach, których jedynym przeznaczeniem wydawało się informowanie (prasa), przedstawianie rzeczywistości (film), przekazywanie wiadomości (radio).

W ramach *mass-media* powstały zatem dwa równoległe odcinki: w każdym seansie kinowym obok długometrażowego filmu fabularnego jest część poświęcona aktualnościom, a nawet dokumentarna; programy telewizyjne dzielą się wedle schematu: informacja i fikcja, dokumentacja i widowisko rozrywkowe. Ta sama dwutorowość wygląda inaczej w prasie (dział fabularny reprezentuje w prasie codziennej mniejszość, a w prasie sentymentalnej — przeważa).

Począwszy od lat trzydziestych nowy nurt kultury masowej z coraz większym uporem wprowadza na teren odcinka informacji pewne schematy i tematy, które dzięki niemu triumfują też na terenie odcinka fikcji. Inaczej mówiąc, kultura masowa wy-

lewa się poza granice odcinka fikcji i opanowuje odcinek informacji.

W ten sposób sytuacja udramatyzowana zaczyna uzyskiwać pierwszeństwo nad informacją w ścisłym tego słowa znaczeniu. Prasa korzysta z oczekiwania Chessmana, żeby stworzyć nastrój zawieszenia w obliczu śmierci; każda godzina człowieka, który codziennie przeżywa swoją śmierć, staje się widowiskiem dla ludzkich tłumów; równoległość montażu przeplata jak gdyby sekwencje umierania (nieubłagany mechanizm systemu sprawiedliwości) i sekwencje walki o życie (podania o ułaskawienie składane przez adwokatów, apelacje, interwencje opinii światowej). Zrozumienie dla *human touch*, *human interest* (ludzkich uczuć, ludzkich zainteresowań) sprawia, że na „gwiazdy" wybiera się postaci najbardziej wzruszające, jak małżeństwo rozbite w przeddzień ślubu przez katastrofę w Fréjus.

Wysuwając na pierwszy plan to wszystko, co może być wzruszające, sensacyjne, wyjątkowe, prasa masowa uwypukla oczywiście to wszystko, co dotyczy owych „pierwszoplanowych" postaci. A więc artykuły, plotki, reportaże fotograficzne przekazują nam ich rozmowy, pocałunki, wyznania, kłótnie, jak gdyby czytelnik był widzem jakiegoś wielkiego spektaklu, nieustannego ekstra-występu, w którym ci półbogowie są aktorami. Ta zachłanna konsumpcja okazywana w stosunku do prywatnego życia gwiazd idzie w parze z rozwojem działu informacji, poświęconemu sprawom prywatnym, i obejmuje nie tylko prywatne życie znanych osobistości, ale i kronikę drobnych wydarzeń.

W ten sposób podstawowe tematy filmu — przygoda, bohaterskie czyny, miłość, życie prywatne — stają się w równym stopniu uprzywilejowane na odcinku informacji.

Nawet polityka wchodzi częściowo w obręb kultury masowej, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych: batalia przedwyborcza coraz bardziej przybiera charakter zawodów telewizyjnych, w których budzące sympatię cechy kandydata, jego twarz, uśmiech, i uroda jego żony, stają się atutami politycznymi. Kultura masowa włącza w swoje ramy znane osobistości polityczne, nie tyle akcentując ich wysokie zalety i umiejętności kierownicze (co należy do propagandy politycznej), ile ukazując ich ludzkie zalety, jako ojca czy małżonka, ich osobiste gusty, prywatne życie. (Oczywiście, że znani dyktatorzy, podobnie zresztą jak ten czy ów dobroduszny prezydent Republiki Francuskiej, pozwalali się fotografować lub filmować z małą dziewczynką w ramionach. Ale była to poza tyleż paterna-

listyczna, co ojcowska, utwierdzająca mit przywódcy właśnie jako ojca narodu). I odwrotnie — propaganda polityczna wykorzystuje odtąd do swoich celów pewne recepty na popularność wypracowane przez kulturę masową. A jednak, mimo wzajemnego przenikania, odrębność pozostaje zachowana — kultura masowa dokonuje względnego odpolitycznienia polityki, włączając ją w zasięg swojego oddziaływania w tym sensie, że potrafi ona zachować zupełną obojętność w stosunku do tematów politycznych w ścisłym znaczeniu tego słowa, reagując tak samo na Nixona, jak na Kennedy'ego, lub prawie tak samo na Chruszczowa i Eisenhovera. Choć do pewnego stopnia obojętna na tematy ściśle polityczne, kultura masowa kreuje „gwiazdy" po to tylko, aby je kreować, dlatego, że „gwiazd" potrzebuje, i taki właśnie sens ma to przydawanie olimpijskiej wielkości przyjęciom, oficjalnym wizytom itp., oraz próby wyzyskania wszystkich planów prywatnego, intymnego życia tego czy innego politycznego herosa.

Wreszcie ów nowy nurt z uporem wysuwa na plan pierwszy kronikę drobnych wydarzeń. Kronika drobnych wydarzeń nie zawiera wypadków, które by dawały pojęcie o rozwojowych drogach naszego świata. Z punktu widzenia Historii są to wypadki obojętne. Ale to one właśnie potwierdzają istnienie namiętności, śmierci i przeznaczenia w oczach czytelnika, który sam opanowuje najsilniejsze przejawy swoich namiętności, otamowuje swoje instynkty i chroni się przed niebezpieczeństwami.

W kronice drobnych wydarzeń bariery normalnego życia rozbija wypadek, katastrofa, zbrodnia, namiętna miłość, zazdrość czy sadyzm. Wspólne dla świata tych kronik i świata wyobraźni (snu, powieści, filmu) jest naruszanie porządku rzeczy, gwałcenie zakazów i doprowadzanie do ostatecznych granic logiki namiętności. Z tragedią łączy je poddanie nieubłaganemu losowi. Ten właśnie świat przechodzącego w życie snu, przechodzącej w życie tragedii i przeznaczenia nabiera wartości, dzięki codziennym kronikom wydarzeń naszego zachodniego kręgu kulturowego.

Uprzywilejowanie kroniki wydarzeń wiąże się z drugiej strony z jej charakterem poniekąd widowiskowym: wielkie katastrofy są jakby tematem filmowym, zbrodnie — powieściowym, a procesy — teatralnym. Prasa dobiera przy tym sytuacje życiowe o szczególnym nasileniu emocjonalnym (męczarnie dzieci odwołują się do uczuć macierzyńskich, zbrodnie miłosne odwołują się do uczuć erotycznych, wypadki — do elementarnego od-

czucia patosu). W kronice wydarzeń akcent położony jest na sytuację i dopiero wychodząc od takich kluczowych sytuacji wysuwa się na pierwszy plan postaci, którym można nadać szczególną wymowę emocjonalną. W wiadomościach z życia „olimpijczyków" akcent położony jest na osobę „gwiazdy" i poprzez nią dopiero na sytuacje, które dla ogółu śmiertelników pogrążone byłyby w anonimowości. (Małżeństwa, rozwody, narodziny, nieszczęśliwe wypadki.) Oczywiście, przypadkiem idealnym, choć rzadkim, jest „gwiazda" w sytuacji nadającej się do kroniki wydarzeń. (James Dean zabija się pędząc samochodem, córka Lany Turner zabija kochanka matki.)

A wreszcie pewien typ prasy wytwarza nieustannie coś, co jest w istocie prawdziwą materią powieściową czy też dramatyczną, zawoalowaną tylko pozorami informacji po to, aby móc lansowane przez siebie gwiazdy umieszczać co tydzień na pierwszej stronie. I tak „France-Dimanche" i „Ici Paris" ponad rok zabawiają nas pseudorewelacjami o wzajemnych stosunkach czworokąta: księżniczka Małgorzata, Elżbieta, Teny, Filip, oraz trójkąta — szach, Soraya, Farah Diba. Możemy tu uchwycić na żywo jeden z zasadniczych procesów mitologizacji.

Z jednej strony nastawiona na element romansowy i atrakcyjność „gwiazd" informacja, z drugiej — kronika wydarzeń; obie zaś odwołują się w końcu do tych samych procesów projekcji-identyfikacji, co filmy, powieści, nowele. I rzeczywiście, postawione w dramatycznej sytuacji postaci z kroniki wydarzeń i „gwiazdy" w swoich sytuacjach życiowych faktycznych, lecz uromansowionych, dostarczają jakby materii rzeczywistej, ale o tej samej strukturze emocjonalnej, co materia świata wyobraźni. Kronika wydarzeń pełni funkcję tragedii, kreowanie „gwiazd" pełni funkcję mitologii. Projekcja-identyfikacja zachodzi — rzecz jasna — we wszystkich stosunkach ludzkich, gdy tylko zostają one zabarwione uczuciowo: podlegamy procesowi projekcji i identyfikacji w naszych przyjaźniach, miłościach, w podziwie, nienawiści, gniewie itd. I w ten sposób świat wyobraźni zostaje włączony w tkankę naszego codziennego życia; ale ważne tutaj jest stwierdzenie, że wtargnięcie kultury masowej w dziedzinę informacji sprzyja powstawaniu pewnego typu stosunków projekcji i identyfikacji, które idą w kierunku elementów romansowych, tragedii i mitologii.

A zatem: nowy nurt kultury masowej stawia na uprzywilejowanym miejscu takie elementy wyobraźni, jakie przedstawiają pozory życia rzeczywistego, i takie elementy informacji, jakie

reprezentują emocjonalne struktury właściwie światu wyobraźni. Fikcja nasyca się realizmem (a terminowi temu nadaje nie zawężony sens, jaki posiada on w literaturze i w filmie, ale sens szeroki, przeciwstawiający go światu czarów i fantastyce); jednocześnie zaś informacja stara się wypadkom nadać strukturę powieści lub sztuki teatralnej (słowem — strukturę filmową) i przejawia tendencję mitologizującą. [3]

Te dwie przeciwnokierunkowe tendencje (realistycznej fikcji i uromansowionej czy też umitycznionej informacji) zmierzają do zróżnoważenia się na jednej pośredniej płaszczyźnie. W fikcji właściwej kulturze masowej nie ma, poza paroma dziedzinami (literatura dla dzieci, filmy fantastyczne), wielkich energii mitotwórczych. Ale przeciwnie, rzadko zdarzają się w obrębie kultury masowej informacje, które nie byłyby przesycone substancją mitotwórczą. Jest to jakieś wzajemne przenikanie się mitu i rzeczywistości.

Te wzajemne stosunki rzeczywistości i fikcji należy powiązać z pewnym szerszym procesem.

Nowy nurt usiłuje pomnożyć kontakty pomiędzy kulturą masową a jej odbiorcami. Tak więc prasa masowa wprowadza i upowszechnia listy czytelników. Zachęca się ich nie tylko do tego, aby dzielili się swoimi sądami, ale i do tego, aby pytali o radę (dział porad życiowych). Czółenko, jakie krąży pomiędzy czytelniczką prasy kobiecej i jej ulubionym dziennikiem, przebiega poprzez niezliczoną ilość nitek, wysnuwanych nie tylko przez ten dział, ale i przez wywiady, kalendarz astrologiczny, porady gospodarcze, odzieżowe itd.

Nowy nurt wprowadza więź sympatii do radia, a potem do telewizji. Program Radio-Cité pierwszy we Francji wprowadza szybki kontakt ze słuchaczem. Idąc po tej linii Europa I zastępuje spikera konferansjerem, który prowadzi ze słuchaczami serdeczną i żartobliwą rozmowę. Uroczyste deklamatorstwo i ceremonialność ustępują miejsca nowemu stylowi — bezpośredniości, przyjaźni i poczuciu wspólnoty czy nawet wspólnego spisku. Nowy nurt rozwinął równocześnie na wielką skalę gry, konkursy i turnieje, w których uczestniczy publicz-

[3] Pewien typ prasy codziennej, rozwijającej się wraz z nowym nurtem w Stanach Zjednoczonych, Anglii i różnych innych krajach (we Francji wspomnijmy o próbach „Paris-Jour", zakończonych połowiczną klęską), tzw. *tabloïd newspapers* dokonał kompletnej przemiany charakteru dziennika, który staje się wówczas, jak mówi Leo Bogart, „raczej narzędziem rozrywki niż narzędziem informacji" (*Comic strips and their adult readers*).

ność. Publiczność ma więc dostęp do wielkich sal, z których przy jej udziale transmituje się bogate programy rozrywkowe i rewiowe, podobnie jak ma dostęp do studia dziennika Europy 1. Amatorzy radiowej zgaduj-zgaduli, uczestnicy konkursów, ci nowi Edypowie, którym sfinks kultury masowej stawia nieustannie zagadki, są jakby delegatami słuchaczy, ich sobowtórami.

Telewizja nadała temu wszystkiemu wizualność. Dodała sympatyczną twarz spikerki, nie tylko ładnej dziewczyny, ale przede wszystkim łagodnej, uśmiechniętej przyjaciółki. Zwielokrotniła jeszcze ów nastrój zażyłej bliskości, wielką „rodzinność" kultury masowej. To zwielokrotnienie pośredników, więzi i kontaktów stwarza i podtrzymuje klimat wzajemnej sympatii pomiędzy kulturą masową a jej odbiorcami. Kultura masowa usiłuje stworzyć jakiś jakby idealny a gigantyczny klub przyjaciół, wielką, nie poddaną żadnej hierarchii rodzinę.

W zalewie tej sympatii przybierającej różne formy, nowy nurt dąży dalej poza granice fikcji, poza granice informacji, wysuwając rady dotyczące sposobu życia.

Z porad sercowych i prywatnych (listy zakochanych), porad dotyczących higieny (gdzie cele estetyczne łączą się ze zdrowotnymi, witaminy — z zachowaniem młodości, a walka z rakiem z walką ze starością) wyłania się idealny wzorzec człowieka, w szczególności kobiety — zawsze zdrowej, młodej, pięknej i uwodzicielskiej. Metoda Gayelord Hausera ustaliła pewną syntezę trojakiego celu: piękna, zdrowia i młodości. Wspomnianym poradom towarzyszą inne, o charakterze równie hedonistycznym i praktycznym: porady dotyczące umeblowania i dekoracji wnętrza, ubrania i mody, porady kulinarne i dotyczące lektury (oparte nie na krytyce literackiej, ale na powodzeniu kreującym *best sellery* i na reklamie), porady astrologiczne, porady „ekspresowe" i „wszechstronne"... Wszystkie te porady zmierzają, razem biorąc, w kierunku osobistego powodzenia, pozycji, dobrobytu.

Do tych porad, pozornie bezinteresownych, dołączają się niewolne od interesowności namowy ze strony wszechobecnej reklamy. Reklama staje się zatem tą częścią kultury masowej, której funkcją jest zespalanie w całość. Dotyczy w równym stopniu zdrowia, wygody, komfortu, powodzenia, urody, osobistego czaru... Toteż począwszy od bohaterów świata wyobraźni, a skończywszy na reklamowych plakatach kultura masowa niesie z sobą niezliczone mnóstwo bodźców (*stimuli*), które rozwijają lub budzą chęci, pragnienia, potrzeby.

Na tym właśnie etapie, na którym fikcyjne tematy kultury masowej znajdują swoje przedłużenie w normach życia praktycznego, realizuje się nacisk ze strony przemysłu i handlu, dążący do rozpowszechniania dóbr konsumpcyjnych. Na tym etapie dokonuje się przybierająca różne formy osmoza pomiędzy reklamą a kulturą masową. Kultura masowa, jak to zobaczymy dokładniej w następnych rozdziałach, w dziedzinie fikcji i informacji uromansowionej wprowadza obficie tematy szczęścia osobistego, miłości, uwodzicielskiego czaru. Reklama ze swojej strony podsuwa produkty, które zapewniają dobrobyt, komfort, osobistą swobodę, pozycję, prestiż i również uwodzicielski urok. Obie dopełniające się nawzajem dziedziny dotyczą tej samej tkanki życia ludzkiego, jaką jest życie prywatne. Stąd bliski związek pomiędzy reklamą i kulturą masową. Reklama w równym stopniu wprowadza za sobą kulturę masową, co jest przez nią wprowadzana (programy radia i telewizji, zawody sportowe). Kultura masowa jest tym terenem, na którym reklama uzyskuje swoją największą wydajność i odwrotnie — fundusze reklamowe wielkich firm rodzą audycje radiowe, filmy reklamowe, to jest pewien cały odcinek kultury masowej. Kultura masowa jest w pewnym sensie reklamowym aspektem tego rozwoju konsumpcji, jaki stał się udziałem zachodniego świata. Patrząc na to od innej strony, reklama jest pewnym aspektem kultury masowej, jedną z jej praktycznych konsekwencji.

Ujmijmy tę rzecz jeszcze inaczej: poprzez świat wyobraźni, poprzez informację nastawioną głównie na elementy romansu i na „gwiazdy", w przedstawianiu związków międzyludzkich i poradach, w całym działaniu reklamy przejawia się napór tych podstawowych tematów, które wykazują tendencję do występowania w życiu praktycznym.

I jest to obraz życia godnego pożądania, model pewnego stylu życia, którego obraz zarysowują ostatecznie, niby poszczególne części układanki, różne odcinki i tematy kultury masowej. Jest to obraz zarazem hedonistyczny i idealistyczny; składają się nań z jednej strony przemysłowe produkty konsumpcji i użyteczności, których całość zapewnia dobrobyt i pozycję, z drugiej zaś — to, co reprezentuje prywatne pragnienie: miłość, osobiste powodzenie i szczęście.

ROZDZIAŁ X

MIESZKAŃCY OLIMPU

Nie wykluczone, że u przeciętnego Amerykanina znajomość życia, spraw miłosnych i zaburzeń nerwowych półbogów i bogiń żyjących na olimpijskich wyżynach Beverley Hill, znacznie przewyższa znajomość spraw ogólnopaństwowych.

B. ROSENBERG I D. MANNING WHITE

Na przecięciu tendencji, która świat wyobraźni kieruje ku rzeczywistości i tendencji kierującej rzeczywistością, znajduje się miejsce bohaterów prasy masowej, mieszkańców dzisiejszego Olimpu.[4] Te bożyszcza to nie tylko gwiazdy filmowe, ale również mistrzowie sportu, książęta, *play-boys*, złota młodzież, podróżnicy, sławni artyści, Picasso, Cocteau, Dali, Sagan. „Olimpijskość" jednych rodzi się z fikcji, to jest z ról, w jakie wcielają się w filmach (gwiazdy), drugich — z pełnionej funkcji o charakterze sakralnym (królowie, prezydenci), z jakichś czynów bohaterskich (mistrzowie sportu, podróżnicy) lub sukcesów erotycznych (złota młodzież, piosenkarze). Księżniczka Małgorzata i Brigitte Bardot, Soraya i Liz Taylor, księżniczka i gwiazda filmowa spotykają się na Olimpie — pierwszej stronicy wielkich dzienników — Olimpie, na który składają się opisy coctailów, przyjęć, podróży na Capri, Wyspy Kanaryjskie i w inne czarowne miejsca.

[4] Autorem terminu „olimpijczycy" jest Henri Raymond; ze względu na znaczenie nadawane dziś temu słowu (uczestnicy zawodów olimpijskich), posługiwać się tym terminem można tylko bardzo ogólnie (przyp. tłum.).

Informacja przemienia bogów tego Olimpu w gwiazdy sezonu. Podnosi do rangi spraw historycznych wydarzenia wyzbyte jakiegokolwiek znaczenia politycznego, jak związki Sorayi i ks. Małgorzaty, śluby lub rozwody Marilyn Monroe czy Liz Taylor, macierzyństwo Giny Lollobrigidy, Brigitte Bardot, Farah Diby czy Elżbiety angielskiej. W tym ostatnim wypadku na przykład, królewski dwór Anglii przez kilka dni zajmuje pierwsze strony w prasie francuskiej, ukazując na scenie w formie świętego misterium królowę Elżbietę, księcia Filipa, księżniczkę Małgorzatę i królewskie otoczenie; to misterium przenoszące nas w mityczną grę bajecznych narodzin, w jakieś *in illo tempore*, umieszczone jest równocześnie w chronologii czasu teraźniejszego i pokazuje nam, że królowej o boskim łonie nie obce są drżenie, lęk i fizjologiczne przypadłości właściwe wszystkim kobietom. Idealna synteza projekcji i identyfikacji, w której królowa realizuje zarazem swoją nadludzkość i swoją szczytową ludzkość, przemienia zawiadomienie o wydarzeniu rodzinnym w efektowny reportaż fotograficzny. [5]

Ten nowy Olimp jest istotnie najbardziej oryginalnym wytworem nowego nurtu kultury masowej. Gwiazdy już poprzednio zostały wyniesione do boskiej godności. Nowy nurt nadał im cechy ludzkie. Zwielokrotnił ludzkie stosunki z odbiorcami. Nadał następnie charakter gwiazd dworom królewskim, złotym młodzieńcom, a nawet niektórym mężom stanu. Odkąd nieosiągalne i pełne wzniosłości gwiazdy z kina zstąpiły na ziemię, odkąd królewskie dwory nabrały dzięki kulturze masowej charakteru siedziby w Trianon — to znaczy, odkąd rozpoczął się prawdziwy rozwój właśnie samej kultury masowej — życie tych olimpijskich półbogów stanowi część codziennego życia zwykłych śmiertelników; ich legendarnym miłostkom towarzyszy to samo ryzyko, co miłosnym sprawom śmiertelników, a uczucia ich są takież, jak uczucia przeciętnego człowieka; półbogowie ci mogą nawet od tej pory zniżyć się do mezaliansu — fotograf księżniczki angielskiej, lekarz włoskiej divy — pod warunkiem że istotę mezaliansu przesłoni uczucie.

Nowi mieszkańcy Olimpu ciążą równocześnie ku światu wyobraźni i ku rzeczywistości, są równocześnie ideałami, których naśladować nie sposób i modelami do naśladowania; ich dwoista natura jest analogiczna do dwoistej, według teologii,

[5] Violette Morin: *Naissance d'un bébé royal*. „Bulletin du Centre d'Etudes des Communications de Masse", Paris 1961.

natury boga-człowieka z religii chrześcijańskiej: „olimpijczycy" są nadludzcy poprzez rolę, w którą się wcielają, ale ludzcy poprzez swoje prywatne życie. Prasa masowa, nadając im tę mitologiczną funkcję, wgląda jednocześnie w ich życie prywatne, aby wydobyć z niego ludzką materię, pozwalającą na identyfikację.

Ten proces bywa w równym stopniu stosowany, jeśli chodzi o głowy państw. Ike, Kennedy i, w okresie międzynarodowego odprężenia, Chruszczow ukazywali się naszym oczom nie tylko jako najwyżsi przywódcy, ale i jako sympatyczni ojcowie rodzin, kochający małżonkowie, porządni ludzie w swoich domach. Oni także, bliscy a zarazem nieosiągalni, mogli być obdarzeni dwojaką naturą półbogów — ludzką i nadludzką. I im także towarzyszą nieodstępni fotografowie, reporterzy, polujący na plotki dziennikarze, starający się uszczknąć cośkolwiek ze skarbnicy ich życia prywatnego.

Nad kulturą masową króluje Olimp, składający się z gwiazd, ale właśnie poprzez kulturę masową nawiązuje on łączność z całą dzisiejszą ludzkością. „Olimpijczycy" poprzez swoją dwoistą boską i ludzką naturę wywołują ustawiczne krążenie pomiędzy światem projekcji i światem identyfikacji. Na tej ich dwoistej naturze wyrasta groźny kompleks projekcji — identyfikacji. Wykonują czyny fantastyczne, nie dające się zrealizować przez śmiertelników, ale i wzywają śmiertelników do realizowania fikcji. Z tego względu są jakby kondensatorami skupiającymi w sobie energię kultury masowej. Ich druga natura, dzięki której każdy może wejść w kontakt z ich naturą boską, sprawia, że uczestniczą w życiu każdego człowieka. Łącząc w swoich osobach życie codzienne i życie olimpijskie, mieszkańcy Olimpu stają się modelami kultury w sensie etnograficznym tego słowa, to znaczy wzorami życia. Są bohaterami — wzorami. Są wcieleniem mitu o znalezieniu sensu życia we własnym prywatnym życiu. I rzeczywiście, „olimpijczycy", a przede wszystkim gwiazdy, korzystając z praw widowiska filmowego, to jest z realizmu identyfikującego, przejawiającego się w różnorodnych gestach i postawach życia sfilmowanego, są wielkimi wzorami kultury masowej i niewątpliwie usiłują zdetronizować dawne wzory (rodziców, wychowawców, bohaterów narodowych).

Już w 1930 r. badania Payne Fund Studies potwierdziły przypuszczenie, że młodzi Amerykanie w zachowaniu bohaterów filmowych znajdują nie tylko podnietę do marzeń, ale i wzory

postępowania. Prace M. Thorpa i ankiety J.P. Meyera przeprowadzone w Anglii[6] przekonują nas o tym, że naśladowanie obejmuje gesty, pozy, słowa, sposób uczesania itd., że młodzi widzowie przyswajają sobie oglądany na filmach sposób *lowe making*, pocałunków, pieszczot i gry miłosnej. Reklama, która gwiazdy wykorzystuje po to, by robić z nich modele urody (szminki Elizabeth Arden, Max Factora), potwierdza wyraźnie tę ich rolę wzorcową. Można ująć to jeszcze szerzej, mówiąc, że różnorodne modele zachowania dotyczące gestów, postawy, sposobu bycia, urody łączą się w jeden wielki model ogólny — model stylu życia opartego na uwodzicielskim czarze, miłości, dobrobycie. W tym sensie gwiazdy i ich życie wypełnione czasem wolnym, zabawą, widowiskiem, miłością, luksusem, ich nieustanna pogoń za szczęściem — wyobrażają idealne wzory kultury masowej. Przy tym gwiazdy — bohaterzy i bohaterki życia prywatnego — stanowią aktywne skrzydło tej wielkiej armii półbogów, dających żywy obraz „prawdziwego życia".

Tak więc nowe „sfery wyższe", bardziej zmitologizowane niż dawne „wyższe sfery" arystokratyczne czy mieszczańskie, ale w paradoksalny sposób bliższe zwykłym ludziom, stanowi dziś nowa warstwa mieszkańców Olimpu.

Są oni obecni na wszystkich odcinkach kultury masowej. Są bohaterami świata fikcji filmowej, a także bohaterami nastawionej na sensację informacji. Obecni są w punktach styku pomiędzy kulturą masową a jej odbiorcami — w wywiadach, imprezach charakterystycznych, wystawach reklamowych, audycjach telewizyjnych czy radiowych. Oni stanowią więź pomiędzy trzema światami: światem wyobraźni, światem informacji i trzecim światem — porad, bodźców i norm. Skupiają w sobie energie mitotwórcze i energie praktyczne kultury masowej. W tym sensie ponadindywidualność „olimpijczyków" jest zaczynem współczesnej indywidualności.

*

Kultura masowa, choć podlega konsumpcji estetycznej, posiada — poza estetyką — własną praktykę i własną mitologię. Znaczy to, że przekracza ramy estetyki, skłaniając się w równym stopniu ku rzeczywistości, co ku fikcji. Oba te kierunki, pozornie

[6] M. Thorp: *America at the Movies*, New Haven Yale University Press, 1939. Mayer J. P.: *British Cinemas and their Audiences*, London 1948, Dennis Dobson.

sprzeczne, są w rzeczywistości nieodłączne. A realizują się najsilniej właśnie za pośrednictwem „olimpijczyków".

Podobnie jak każda kultura, kultura masowa wytwarza swoich bohaterów, swoich półbogów, choć opiera się na tym, co stanowi właśnie czynnik rozkładu sakralności: na widowisku, na estetyce. Ale ściśle rzecz biorąc, siły mitotwórcze ulegają zanikowi; nie ma prawdziwych bogów; bohaterowie i półbogowie uczestniczą w egzystencji poddanej śmierci, empirycznej, ułomnej. Siły mitotwórcze nie mają tego wielkiego polotu, jaki okazywały w religiach i epopejach, ale trzymają się powierzchni ziemi. Jest to skutek hamującej presji wywieranej przez rzeczywistość podawaną w formie informacji i przez zgodną z rzeczywistością fikcję, a zarazem skutek ukierunkowanej presji potrzeb identyfikacji i norm społeczeństwa konsumpcji. Współczesny Olimp mieści się poza obrębem estetyki, ale jeszcze nie na terenie religii.

Jak wszystkie kultury, kultura masowa wypracowuje modele i normy; ale jest to kultura, której strukturę kształtują prawa rynku, więc nie ma w niej narzuconych przepisów, tylko obrazy czy zdania, które wzywają do naśladownictwa, a także rady i bodźce reklamowe. Skuteczność wysuwanych modeli płynie właśnie stąd, że odpowiadają one powstającym rzeczywiście pragnieniom i potrzebom.

Jak daleko odeszliśmy od dawnych legend, epopei, baśni, jak bardzo inne są od dzisiejszej rzeczywistości religie, które pozwalały na identyfikację z nieśmiertelnym bóstwem; i nie tylko to — jak bardzo obce są, zapomniane i zbłakłe mity wielkiego uczestnictwa: państwo, naród, ojczyzna, rodzina... Ale jak bliski jest za to atrakcyjny, fascynujący mit szczęścia.

ROZDZIAŁ XI

REWOLWER

Prawie wszystkie nasze pragnienia są w swojej istocie zbrodnicze.

P. VALÉRY

Element negacji, to znaczy wolność, to znaczy zbrodnia.

HEGEL

Hollywood dawno już sformułował swoją receptę: *a girl and a gun*. Dziewczyna i rewolwer. Erotyzm, miłość, szczęście z jednej strony. Z drugiej — agresywność, zabójstwo, przygoda. Te dwa tematy, splecione ze sobą, odpowiadające jeden treściom kobiecym, drugi — męskim, stanowią jednak dwie odmiennie ukierunkowane siły. Tematy awanturnicze i mordercze nie mogą się realizować w życiu, wykazują tendencję do wydzielania się na zasadzie projekcji. Tematy miłosne krzyżują się z konkretnymi przeżyciami, wykazują tendencję do wydzielania się na zasadzie identyfikacji. Tematy „kobiece" stanowią pozytywny biegun kultury masowej, tematy „męskie" — biegun negatywny. Z jednej strony nasyca ją życie codzienne, z drugiej — życie wizji onirycznej.

Są to dwa bliźniacze słońca, które obracają się, wirując jedno wokół drugiego. Jedno ogrzewa swoimi promieniami kiełkujące w społeczeństwie fermenty, drugie daje fikcyjną pełnię temu wszystkiemu, czego w społeczeństwie brakuje. Przeciętności życia odpowiadają podniecające przygody filmowe: widzowie są szarymi cieniami tych olśniewających widm, które przesuwają się przez ekran. W prasie i filmie jest jakaś pełnia, obfitość, niszczycielski i pomnażający przepych życia, który

kompensuje monotonię, brak natężenia i ubóstwo życia rzeczywistego.

W kulturze masowej życie jest nie tylko bardziej intensywne. Jest inne. Nasze życie codzienne poddane jest prawu. Nasze instynkty są przytłumione. Nasze lęki są zawoalowane, drzemią gdzieś, nie rozbudzone, w głębi. Natomiast życie w filmie, powieści, kronice wydarzeń jest życiem, w którym prawo można naruszyć, nagiąć albo zignorować, w którym pragnienie zamienia się natychmiast w miłość zwycięską, w którym instynkty zamieniają się w akty przemocy, ciosy, mordy, w którym lęki zamieniają się w stan trwożnego oczekiwania, niepokój. Jest to życie, które zna wolność; nie wolność polityczną, ale wolność antropologiczną, w którym człowiek przestaje podlegać normie społecznej — prawu.

Ta wolność, pozostająca wyłącznie w sferze wyobraźni, jest wolnością, którą w starożytnej mitologii uzyskiwały istoty będące wcieleniem bogów; jest to wolność posiadana przez bogów, a zdobywana przez bohaterów w mitologiach historycznych, wolność, która jest przywilejem królów w bajkach ludowych, która w naiwny sposób występuje u dziecinnego Tintin albo infantylnego Supermana. Ale w realistycznym świecie kultury masowej wolność, z rzadkimi wyjątkami, nie znajduje sobie wcieleń poza granicami człowieczeństwa. Ta wolność realizuje się w dowolnych ramach, ale są to zawsze ramy ponad- poza- albo mniej niż społeczne, to znaczy pozostające powyżej, poniżej lub też poza prawem społecznym. To życie, którego brak naszemu życiu, rozwija się więc w ogromnej odległości geograficznej (egzotyka) albo historycznej (pełna przygód przeszłość albo nawet przyszłość powieści fantastycznej), albo też na szczytach lub w podziemiach życia dzisiejszego.

Królowie i przywódcy, którzy są ponad prawem, korzystają z jakiejś ponad-wolności. Ludzie bogaci, mieszkańcy dzisiejszego Olimpu nie podlegają przymusowi życia codziennego: przenoszą się z miejsca na miejsce samolotem, kochają się, rozwodzą bez przeszkód. I oni, rzecz jasna, bywają niekiedy zniewoleni, są prawa, którym i oni podlegają. Przez to właśnie wykazują swoje cechy ludzkie, które ułatwiają identyfikację z nimi. Ale powietrze, którym oddychają, zdaje się mieć w sobie więcej tlenu, bo poruszają się jak gdyby z większą łatwością. Ich kaprysy stosunkowo często mogą przekształcać się w czyny. Są to ludzie zwolnieni od przymusu pracy, żyją swobodnie, dysponując swoim czasem wolnym.

Wolność „poza-społeczna" to oczywiście ta wolność, jaką dają podróże w czasie i przestrzeni: przygoda historyczna albo egzotyczna. Ten inny, obdarzony większą wolnością świat, to świat rycerzy i muszkieterów, a także świat dżungli, stepów, dziewiczych lasów, terenów nie objętych prawem. Bohaterem tego innego świata jest awanturnik, człowiek wymierzający sprawiedliwość, człowiek nagradzający krzywdy. Właściwością westernu jest umieszczenie sytuacji w epickim i elementarnym czasie początków cywilizacji, czasie, który jest zarazem czasem historycznym, o realnych wymiarach, czasem niedawnym (koniec XIX wieku). Prawo tu jeszcze nie panuje, jest w trakcie formowania się; bohaterem westernu jest bądź Zorro, który działa wbrew fałszywemu, zepsutemu prawu i ustanawia prawo sprawiedliwe, bądź szeryf, przedstawiciel władzy, z rewolwerem w ręku wprowadzający prawo, które odtąd zapewni wolność. Dzięki tej dwuznaczności dokonuje się prawdziwa synteza pomiędzy tematem prawa a tematem awanturniczej wolności. Dzięki niej rozwiązany zostaje w sposób praktyczny wielki konflikt pomiędzy człowiekiem i zakazem, między jednostką i prawem, biorący swój początek od aischylowego „Prometeusza" i sofoklesowskiej „Antygony". Do tego dochodzi jeszcze temat bohatera założyciela — współczesnego Romulusa — za którego sprawą dokonuje się przejście od chaosu do ładu. Mitotwórcze bogactwo z okresu narodzin westernu tłumaczy powszechność oddźwięku na to zjawisko. Istnieją i inne filmy przygodowe. Ale przygoda westernu jest najdobitniejszym przykładem.

Wolność „mniej niż społeczna" realizuje się poniżej prawa, u dna społeczeństwa, w środowisku włóczęgów, złodziei, gangsterów. Ten nocny świat jest może czymś najbardziej znamiennym dla kultury masowej. Bo człowiek poddany przepisom porządkowym, regulaminom, biurokracji, człowiek posłuszny wobec policjantów, tablic ostrzegawczych, wobec „nie wchodzić bez pukania" i „kto pana przysyła", na zasadzie projekcji szuka wyzwolenia w obrazie tego, kto ośmiela się zabrać pieniądze czy kobietę, kto ośmiela się zabić, kto ośmiela się być posłusznym wobec własnych gwałtownych popędów.

Jednocześnie gang wywiera jakiś szczególny fascynujący urok, ponieważ odpowiada podstawowym strukturom emocjonalnym istoty ludzkiej: opiera się on na wspólnym uczestniczeniu w grupie, zbiorowej solidarności, osobistej wierności, agresywności w stosunku do wszystkiego, co obce, na pojęciu *vendetty* (zemsty wobec obcego i zbiorowej odpowiedzialności

swoich bliskich), na realizacji instynktów posiadania i grabieży. Gang jest jak gdyby archaicznym klanem, ale oczyszczonym z całego tradycyjnego systemu przepisów i zakazów, klanem w stadium powstawania. Jest to wspólne a złowieszcze marzenie jednostek zarazem przytłoczonych i zdegradowanych, społeczna umowa ciemnych stron duszy ludzi poddanych abstrakcyjnym i nieubłaganym zasadom. Dlatego też zresztą młodzi ludzie zarówno z przedmieść, jak i z eleganckich dzielnic, na Wschodzie i na Zachodzie, w naturalny sposób dążą do tworzenia „band", pierwotnych klanów-gangów, aby żyć zgodnie ze stanem natury swojej uczuciowości.

Można zatem zrozumieć fascynujący urok gangu i rolę „dołów" w kulturze masowej. Czy bohater będzie gangsterem, klasycznym policjantem, jakimś *private eye* opisywanym przez Dashiella Hammeta czy tajnym agentem F.B.I. Peter Cheneya, czy będzie walczył w imię prawa, ale niezgodnymi z prawem środkami, środkami dostępnymi wyrzutkowi społecznemu (Hammett, Cheney) — w każdym wypadku pociągnie nas za sobą w świat stojący poza prawem, świat przeklęty, w którym wyzwalają się sobowtóry. Antonin Artaud mówił w „Le Théâtre et son double": *wszelka prawdziwa wolność jest mroczna.* Istotnie, wszelka prawdziwa wolność otwiera przejście na ową stronę przeklętą, mroczną strefę instynktów i zakazów. I Hegel z właściwą sobie głębią mógł powiedzieć: *wolność to znaczy zbrodnia.* Tu dopiero drugi człon hollywoodzkiego sloganu *a girl and a gun* nabiera pełnego sensu.

Temat wolności ukazuje się poprzez codziennie otwarte okna ekranu filmowego czy telewizyjnego i szpalt dziennika jako ucieczka w marzenie albo w mit od świata zamkniętego, zbiurokratyzowanego, pełnego przepisów porządkowych. Stąd płynie ów głęboki związek pomiędzy tematem króla i włóczęgi, tematem wyrzutka społeczeństwa i mieszkańców wysp Tahiti, pomiędzy życiem w stanie natury i gangiem. Ale równocześnie ten temat wolności wpisuje się w wielki konflikt pomiędzy Człowiekiem i Zakazem. Niezależnie od genezy tego konfliktu i nawet wtedy, gdy człowiek zostaje w ostatecznym rachunku pokonany i oswojony przez prawo — jest to bunt gatunku ludzkiego przeciw zasadzie społecznej. W ten sposób znów powstaje zasadniczy konflikt między jednostką a społeczeństwem i siły człowieka angażują się w tę walkę. W tym sensie kultura masowa podejmuje wielką tradycję, jaką czynnik wyobraźni pełnił we wszystkich kulturach. Ale od innych kultur odróżnia ją jedno: wie-

lostronne, szerokie i ustawiczne uzewnętrznianie przemocy, którą przesycone są komiksy, telewizja, filmy, dzienniki (kronika wydarzeń, wypadki, katastrofy), książki (serie sensacyjne, kryminalne, przygodowe).[7] Policzki, bójki, burdy, bitwy, wojny, eksplozje, pożary, wybuchy wulkanów, gwałtowne przypływy morskie napierają bez przerwy na wyobraźnię spokojnych mieszkańców naszych wielkich miast, jak gdyby nadmiar przemocy przeżywanej w psychice miał wynagrodzić niedostatek przemocy w życiu realnym. Zachowując pełnię bezpieczeństwa, przeżywa się niebezpieczeństwo, i w tym przejawia się wolność, bo: *człowiek wolny musi być pozbawiony bezpieczeństwa* — jak powiedział Eric Fromm. Nie wyzbywając się pokoju, przeżywa się wojnę. Nie wyzbywając się bierności, przeżywa się morderstwo. Nie wyzbywając się niewinności, przeżywa się śmierć. Na ten ostatni punkt trzeba położyć nacisk, nie był on bowiem dotąd uwzględniany: przemoc obejmuje nie tylko potrzebę doświadczenia morderstwa, ale i potrzebę doświadczenia śmierci — poznanie jej. Ukazują nam to jasno wojenne zabawy dzieci: znajdują one przyjemność nie tylko w zabijaniu na niby, ale i w umieraniu na niby, gdy padają jakby w przedśmiertnym spazmie.[8] Spod tego zalewu przemocy wyłania się tajemnicze, potężne zafascynowanie śmiercią...

Do tej obfitości fikcyjnych aktów przemocy trzeba dodać umieszczane na pierwszych stronach opisy tych wydarzeń, które mają miejsce na marginesach życia codziennego, w formie wypadków, katastrof, zbrodni. Prasa zrodzona przez kulturę masową otwiera swoje łamy kronice wydarzeń, to znaczy tym wydarzeniom przypadkowym, których opisywanie usprawiedliwione jest jedynie ich wartością emocjonalną. Podczas gdy prasa krajów Wschodu raczej je ogranicza, codzienna prasa kapitalistyczna jednomyślnie syci się takimi strasznymi kataklizmami, jak katastrofa w Frejus, okropnymi przejawami sadyzmu, porywaniem dzieci, efektownymi morderstwami z miłości. Po-

[7] W Stanach Zjednoczonych jeden na cztery utwory beletrystyczne oparty jest na „tajemniczym morderstwie". Według G. Legmana pokarmem każdego dziecka amerykańskiego w wieku 8 do 16 lat jest minimum 18000 obrazów w samych tylko komiksach przedstawiających bicie, zadawanie ran, uduszenie lub tortury.

[8] Ta sama uwaga odnosi się do tematu więzienia czy galer, co wyjaśnia zdanie Rimbauda z „Sezonu w piekle": *Jeszcze jako całkiem małe dziecko czułem podziw dla niepoprawnego zbrodniarza skazanego na dożywotnie galery.*

przez kroniki wydarzeń, za pośrednictwem *tych dziwacznych anomalii ludzkiego postępowania, które są odbiciem prawdziwej natury człowieka* (Durrel: „Mountolive"), poprzez cały świat zbrodni — czytelnik przenosi w konkretne warunki i zaspokaja swoje najmniej uświadomione przeżycia. Sadyści, mordercy *są wcieleniem instynktów, które u innych ludzi zostały po prostu stłumione, wcieleniem ich morderstw dokonanych w wyobraźni, aktów przemocy—spełnionych we śnie* (R. Musil: „Człowiek bez właściwości").

Wielcy zbrodniarze są więc dosłownie kozłami ofiarnymi społeczeństwa.

Kronika wydarzeń ma tę samą strukturę, co świat wyobraźni. Ale jest pomiędzy nią a filmem podstawowa różnica. Film z *happy endem* pozostaje pod władzą opatrzności: oszczędza swoich bohaterów; śmierć odczuwana jako cierpienie, jako nieodwracalna strata, ustępuje miejsca śmierci jako napaści — morderstwu i spotyka postaci drugoplanowe albo czarne charaktery. Kronika wydarzeń przeciwnie — jest tragiczna: los uderza w niewinne ofiary: śmierć zabiera na oślep i dobrych, i złych. Wraz z kroniką wydarzeń odradza się w pewnym sensie tragedia, która znika z obszarów fikcji. Podobnie jak tragedia, kronika wydarzeń z nieugiętą logiką fatalności nie waha się przekroczyć granicy śmierci czy kalectwa. Niedozwolone są tu jakiekolwiek ulgi czy nagłe odmiany losu.

Ale przyjrzawszy się bliżej, stwierdzimy że obecne w kronice elementy okropności, tego, co niedozwolone, przeznaczenia i śmierci, a występujące w życiu codziennym, są złagodzone przez sposób, w jaki docierają do odbiorcy-czytelnika; kronika wydarzeń nie jest odbierana zgodnie z ceremonialnym rytuałem tragedii, ale przy stole, w metro, przy porannej kawie. Śmierć, o której mówi kronika wydarzeń, o wiele bardziej rzeczywista przecież od udanej śmierci teatralnej, jest w ostatecznym rachunku o wiele od czytelnika dalsza niż śmierć szekspirowskich postaci dla widza w teatrze. Ofiary kroniki wydarzeń, podobnie jak ofiary tragedii, są ofiarami projekcji, to znaczy wydane są na łup, złożone w ofierze nieszczęściu i śmierci. Ale rytualna ofiara, dokonywana w wielkie dni święta, to coś zupełnie innego niż ta codzienna racja ofiarna, którą składają śmierci ci z nas, którym się w życiu nie udało. *Catharsis* jest tu rozcieńczone codziennością; oznacza to, że wielki temat ofiarny: „oni umierają za mnie" występuje w formie złagodzonej jako: „to inni umierają, a nie ja".

Tak więc w sposób paradoksalny mniejszy stopień identyfikacji występuje w stosunku do bohatera kroniki wydarzeń niż w stosunku do bohatera filmu, i słabszy jest ludzki związek pomiędzy przeciętnym człowiekiem i kroniką wydarzeń z jego dziennika niż pomiędzy tym przeciętnym człowiekiem i filmem.

Jednakże, przez jakąś szczególną odmienność dzisiejszych czasów, właśnie konkretna rzeczywistość, a nie świat wyobraźni, dostarcza kulturze wielkich tematów tragicznych. Stłumione „no, no, no", które wyrywają z ust uliczne wypadki, zbrodnie miłosne, samobójcze zatrucia gazem, to jęk tragedii, która zstąpiła na ziemię, a za którą czyni się odpowiedzialnym nie tylko przypadek i zbieg okoliczności, ale także przeznaczenie, los. Ofiary niedzieli — to danina spłacona świętu. Wielkanoc, kiedy wypadki drogowe podaje się w statystykach na pierwszej stronie, to we współczesnym świecie okres oddany władzy trzech Parek.

*

Dookoła dawnych osiedli ludzie umieszczali wytwory swojej wyobraźni — miejsca, w których straszy, błędne ogniki, duchy, noce pełne były widm. Wokół wielkich miast też istnieje strefa projekcji — tworzą ją opisywane w kronice wydarzeń wypadki i zbrodnie. Noce pełne są świateł, bezpieczne. Widma obecne stale, nocą i dniem, są dziś czymś innym — to niezliczone sobowtóry ludzi oglądane na ekranach kina i telewizji.

„Obywatele ery mieszczańskiej" (określenie Musila) żyją życiem, którego szerokość ogranicza się do fal średnich, wedle zadziwiającej formuły Hansa Freyera [9]. Cała reszta — to, co powyżej i poniżej — jest widowiskiem i marzeniem, nieustannym przedmiotem oglądania: wielka polityka, działalność twórcza, przemoc, wolność, zbrodnia, wszystko, co przekracza miarę. I im bardziej w owym paśmie środkowym wzrasta bezpieczeństwo publiczne, opatrznościowa opieka państwa, spokojny komfort, dobrobyt, tym groźniejsze stają się chyba owe pasma boczne, marginesowe. Potrzeba agresywności, która nie realizuje się w paśmie środkowym, karmi się w równy n stopniu podawaną w dziennikach kroniką wydarzeń, co przygodą filmową i bru-

[9] Hans Freyer: *Theorie des gegenwärtigen Zeitalters;* Stuttgart 1955, s. 60.

talnymi sportami (boks, judo) albo zawodami. Czy jest to pobudzanie owych potrzeb, czy przeciwnie — ich łagodzenie, oczyszczanie? W jakim stopniu stanowi to psychiczne rozładowanie, *catharsis?* Czy — przeciwnie — jest to może ustawiczne napięcie, wzmagające agresywność? Czy nie jest to akumulacja utajonej pasji, gotowej wybuchnąć przy pierwszym poważnym kryzysie społecznym? Czy też przeciwnie — jest to może rozładowanie psychiczne właściwe postawie widza, zbawienne przeniesienie agresywnych popędów na zjawy, twory wyobraźni?

Co do mnie, sądzę, że obie te sprzeczne serie hipotez są w równym stopniu usprawiedliwione. Oglądanie przemocy jednocześnie pobudza i uspokaja. W pewnym stopniu pobudza młodych, u których projekcja i identyfikacja nie rozdzielają się w sposób zracjonalizowany, jak u dorosłych, do szukania konkretnych ujść dla tej przemocy, zwłaszcza w dzisiejszych „bandach" (chuligani etc.). Ale jednocześnie uspokaja częściowo potrzebę agresywności u młodych. Zresztą w naszych społeczeństwach istnieje duży teren fizycznego wyładowania agresywnych napięć: jest to sport. Można nawet uważać sport za jedyne aktualnie istniejące konkretne ujście dla instynktu walki. Szerzej rzecz biorąc, cała nasza cywilizacja zabawy może zdoła dać w nieszkodliwej formie upust tłumionej, a potężnej potrzebie zaczepnej autoafirmacji.

Pozostaje nierozwiązany problem bardziej podstawowy: w istocie ludzkiej istnieje w głębi jakiś element przemocy, pierwotniejszy od naszej cywilizacji i w ogóle od każdej cywilizacji, którego żaden ze środków znanych dzisiejszej cywilizacji nie potrafi definitywnie usunąć. Cywilizacja stanowi cienką błonę, która może zostać wzmocniona i otamować płonący wewnątrz ogień, ale zagasić go nie potrafi. Czy cywilizacja spokojnego komfortu życia pozbawionego niebezpieczeństw, szczęścia, które chce zapomnieć o śmierci, stanowi istotnie coraz silniejszą skorupę, osłaniającą właściwe gatunkowi ludzkiemu szalone siły? I tu znowu odpowiedź może być dwojaka. Jeśli rzeczywiście ta pozwierzchowna warstwa twardnieje i zamyka w sobie istniejący w środku ogień, wewnętrzny napór wzmaga się dziesięciokrotnie. Niech tylko skorupa pęknie, a zerwawszy łańcuch na wierzch wydobędą się potwory i pojawią się już nie na ekranach czy w gazetach, a w każdym z nas. Wszystkie nasze doświadczenia dowodzą, że nikt nie jest ucywilizowany ostatecznie i mały spokojny mieszczuch może w pewnych określonych okolicznościach

stać się esesmanem albo zadającym tortury katem. Wojna prowadzona przez narody cywilizowane jest równie ohydna, okrutna i bezlitosna, co wojny społeczeństw prymitywnych. Kultura masowa nie skąpi nam takich lekarstw, poi nas do utraty trzeźwości zgiełkiem i furią. Ale nie wyleczyła tych furii, które tkwią w nas najgłębiej... Zabawia je tylko, pokazuje ich cienie w filmie i w kronice wydarzeń.

ROZDZIAŁ XII

EROS CODZIENNY

Większość kosmetyków wyrabia się na podstawie lanoliny... ale reklama handlowa nie mówi o faktycznych zaletach tej emulsji. Nadaje jej jakieś imię malownicze albo budzące pożądliwość; mówi się w słowach ekstatycznych albo zwodniczych o kobiecej urodzie i ukazuje cudowne blondynki odżywiające swój naskórek kremami piękności. Fabrykanci kosmetyków, jak powiedział któryś z agentów reklamy, nie lanolinę sprzedają — sprzedają nadzieję.

ALDOUS HUXLEY

W ZSRR czy Chinach erotyzm jest jeszcze niewyobrażalny, to znaczy odsunięty z dala od obrazów w tajemną sferę prywatnego zachowania się jednostki. W ramach świata kapitalistycznego religia stanowi pewien hamulec dla niezwykle wybujałego erotyzmu (reklamowy kociak, rozebrany w prasie masowej, przyodziewa się po trochu, kiedy ma wystąpić w „La Croix" albo „Le Figaro"). Wraz z przypływem kultury masowej nadchodzi fala erotyzmu: nie tylko filmy, komiksy, tygodniki ilustrowane i widowiska coraz silniej zaprawione są pikanterią erotycznych obrazów; uniesiona noga, wypukłość piersi, lśniące włosy i rozchylone wargi zachęcają nas do nabywania papierosów, pasty do zębów, mydeł, napojów gazowanych, całej obfitości towarów, których przeznaczenie nie jest, ściśle biorąc, erotyczne. Wyjątek stanowią tu artykuły pierwszej potrzeby i narzędzia oraz produkty objęte innym, równie wszechmocnym pożądaniem fizycznym — wołaniem żołądka. (I tu jednak za-

lotna Clairette zaprasza nas, abyśmy pili lekkie wino — „Clairet" firmy Postillon albo uprzejmie uśmiechnięta hoża dziewoja przyozdabia etykietki sera camembert.) Współczesne towary usiłują otoczyć się aurą *sex-appealu*.

Rzecz w tym, że pomiędzy skierowanym w stronę kobiety erotyzmem a tym istotnym dla współczesnego kapitalizmu nurtem, który stara się pobudzić konsumpcję, nastąpiło jakieś zdumiewające skojarzenie. Nigdy nienasycony pieniądz odwołuje się do wiecznie niedożywionego Erosa, aby zintensyfikować przyjemność i rozkosz, które wywołują i wyzwalają rzucane na rynek towary. W swojej ekspansji „pionowej" kapitalizm, który podbił już królestwo marzeń, usiłuje teraz oswoić Erosa. Schodzi w głębie oniryzmu i *libido*. Eros ze swej strony wkracza triumfalnie na teren zjawisk ekonomicznych i wyposażony potęgą przemysłową, ogarnia całą cywilizację zachodnią.

Towary o dodatkowym zabarwieniu erotycznym są tym samym zabarwione dodatkowo elementem mitycznym: erotyzm, który przesyca towary fabryczne lub otacza je swoistym nimbem, jest bowiem erotyzmem wyobraźni, to znaczy dysponuje obrazami i włada wyobraźnią. Ów erotyzm wyobraźni dostosowuje się zresztą do erotyzmu praktycznego, który jest nie tylko zwielokrotnieniem bodźców naskórkowych, ale również zwielokrotnieniem zjaw podsuwanych przez żądzę (*libido*).

Traktując pożądanie i marzenie jako elementy i środki działania w grze podaży i popytu, kapitalizm nie sprowadza bynajmniej życia ludzkiego do „materializmu", przeciwnie—przesyca go rozcieńczonym oniryzmem i erotyzmem.

*

Erotyzm produktu towarowego ma przede wszystkim charakter reklamowy i przez to wiąże się bezpośrednio z kulturą masową, obejmującą najważniejsze współczesne środki przekazu (gazety, radio, telewizja). Istotnie drastyczny erotyzm przejawia się o wiele wyraźniej w reklamach niż w samych towarach, to znaczy raczej w bodźcach skłaniających do konsumpcji niż w samej konsumpcji. (Pokazującego nogi kociaka, reklamującego „Schweppesa", nie znajdujemy oczywiście w tym gazowanym napoju.) Rolą dawki erotyzmu wstrzykiwanej produktowi, który nie ma nic wspólnego z erotyzmem (reklamy, które pociągający obraz kobiety łączą z lodówką, pralką albo wodą mineralną),

jest nie tylko — i nie tyle — wpłynięcie w sposób bezpośredni na konsumpcję ze strony mężczyzn, ile nadanie mu w oczach kobiet, które staną się jego właścicielkami, wartości estetycznej. Poddaje to ewentualną klientkę magicznemu działaniu identyfikacji w zakresie walorów uwodzicielskich: konkretny towar wygrywa motyw kobiety godnej pożądania po to, żeby stać się pożądanym przez kobiety. Jednocześnie kociak staje się estetycznym symbolem jakości towaru: oznacza on, że dany towar posiada w swojej dziedzinie te czarujące zalety, jakie posiada piękna dziewczyna. Motyw kociaka idzie w parze z nową estetyką podania towaru — opływowym kształtem, celofanowym opakowaniem, żywymi kolorami.

Z drugiej strony, w wypadku pewnych towarów, reklama dokonuje niemal psychologicznego ujawnienia utajonych podtekstów erotycznych, co może pobudzić konsumpcję tych towarów, a przede wszystkim nadaje dodatkowe napięcie przedmiotom już obdarzonym pewnym potencjałem erotyzmu. I tak erotyzacja staje się szczególnie silna w odniesieniu do towarów mających związek z naskórkiem (cerą) oraz częściami ciała, angażowanymi drugoplanowo w przeżyciach erotycznych, jak włosy, piersi, biodra, a także w odniesieniu do towarów „spożycia" duchowego: gazet, tygodników, filmów. W każdej epoce istniały oczywiście artykuły, których celem było podnoszenie ponęt fizycznych. Ale to, że artykuły higieny osobistej nabrały funkcji artykułów podnoszących urodę i uwodzicielski czar, stało się już za sprawą nowego kierunku w reklamie. Masowa reklama wydobyła erotyzm dotąd utajony, a nawet lekceważąco pomijany, typowego artykułu higieny — mydła, i nasyciła go erotyzmem do tego stopnia, że przekształciła je w artykuł o funkcji uwodzenia. („9 gwiazd na 10 używa mydła Lux".) Reklama przebiegła tu szybko drogę, która wiedzie od czystości do urody i od urody do *sex-appealu*. Pierwotny cel stosowania szamponów, kremów, pasty do zębów został usunięty w cień przez nową ich funkcję — erotyczną. *Colgate* i *Gibbs* nie walczą z próchnicą — gwarantują białe zęby, świeży oddech, czarujący uśmiech — tysiąc pocałunków. Z kolei i artykuły dietetyczne stały się artykułami potęgującymi uwodzicielski urok, przydając wartość urody do wartości zdrowia, jako że niosą one dziś nie tylko zdrowie choremu na wątrobę, ale i smukłość otyłemu.

Spadkobiercy Baudelaire'a w dziedzinie halucynacji reklamowej, wykrywając przydatne w tym wypadku powinowactwa

ze sferą poddaną władzy seksu wciągnęli w pole oddziaływania erotyzmu również produkty przeznaczone dla ustnych doznań zmysłowych — smaku i oddechu (odświeżające napoje cukierki, słodycze, papierosy) — musujące lub nadające się do ssania.

Erotyzm upodobał sobie szczególnie pewne tereny, a jednocześnie rozlał się szeroką falą. Upodobał sobie zwłaszcza artykuły o funkcji wyraźnie erotycznej, których reklamy przepełniają stronice ilustrowanych pism (szminki, stroje czy ozdoby, staniczki, przepisy na wzmocnienie piersi itp.). Zalał zaś czeroką falą całą sferę przeznaczonej do konsumpcji fikcji: praktycznie biorąc, nie ma filmu bez scen rozbierania się, nie ma komiksów bez bohaterki z pikantnym dekoltem, nie ma numeru „France-Soir" bez fotosu gwiazdy filmowej, nie ma ilustrowanego pisma bez kociaka. Nawet niebo przyłączyło się do tego chóru, kiedy w czasie Festiwalu Weneckiego samolot wypisywał w górze podwójny, o kształcie kobiecych piersi, inicjał Brigitte Bardot.

Począwszy od roku 1900 obserwujemy, jak gigantyczna Psyche w swoich tysiącznych wcieleniach na terenie świata wyobraźni powoli, ale wciąż się rozbiera: stopniowo ukazywały się nam coraz bardziej oszałamiające nogi, włosy były swobodnie rozpuszczone, potem znów ułożone kunsztownie, pośladki poruszały się wyzywająco. Około 1950 roku *strip-tease* dotyczy przede wszystkim piersi: biustonosz zaledwie może powstrzymać gwałtowny ich napór. Na krótkie mgnienie ukazuje się nam czasem obiecywana a wzbroniona nagość. Jest to panowanie nowego bożyszcza, bożyszcza kultury masowej: nie jest to naga bogini religii starożytnych ani chrześcijańska madonna o osłoniętym ciele, ale kobieta półnaga, okryta bezwstydnym wstydem, nieustająca budzicielka pożądania.

Określono to (a z kolei określił to tak również Lo Duca) jako przekształcenie, za sprawą tych technik erotycznych, kobiety w przedmiot. Kobieta — przedmiot, przedmiot rozrywki, rozkoszy i luksusu, byłaby w jakiś sposób ofiarą cynicznego poszukiwania rozkoszy ze strony mężczyzny.

W rzeczywistości jednak, władza, jaką posiada ta kobieta-przedmiot, jest drugim obliczem władzy, jaką zyskuje kobieta-podmiot. W odróżnieniu od czasopism pornograficznych i *strip-teasu* w dosłownym znaczeniu, adresatami obrazów erotycznych nie są tylko sami mężczyźni, ale łącznie i mężczyźni, i kobiety, a często nawet przede wszystkim kobiety. Te obrazy budzące

pożądanie w mężczyźnie, kobiecie dyktują postawę uwodzicielki. Są to wzory, z których ona będzie czerpać swoją siłę. Najbardziej zabarwione erotyzmem bywają te obrazy, którymi posługuje się reklama artykułów kosmetycznych, to jest reklama zwracająca się do kobiet-konsumentek, kusząca je możliwością zwycięskich podbojów. Kobieta, po to właśnie, aby wziąć w swoją władzę mężczyzn, poddaje się sama temu ideałowi uwodzicielki, wzorcom-modelom standardowego erotyzmu.

Trudno nawet byłoby pojąć fakt, że kobieta, właśnie wtedy, gdy emancypuje się na wszystkich innych polach, popada z powrotem w niewolę erotyczną.

Właściwy kulturze masowej erotyzm jest z natury ambiwalentny. Zakłada on pewien stan równowagi pomiędzy seksualnymi zakazami a swobodą, która te zakazy powoli kruszy. Nie spełnia swojej roli nieustannej podniety tylko dlatego, że krąży dokoła zakazu podstawowego i nie może go przekroczyć. Burzy się — bo zakazany jest obraz zupełnej nagości i seksualnego *coitu*, a w życiu prywatnym obowiązują tu wielorakie zakazy. Pomiędzy naciskiem typu *tabu* (religijnego, społecznego, politycznego) a naciskiem ze strony *libido* istnieje pewien optymalny stopień erotyzmu, i istnieją też różne typy erotyzmu. Erotyzm właściwy kulturze masowej nosi na sobie piętno swojego amerykańskiego pochodzenia: będąc reakcją na purytanizm, poddaje się mimo to purytyńskiemu przekleństwu, jakie ciąży na organach płciowych i mści się za to ogólną erotyzacją całej reszty ciała. Wielka tajemnica płci, ta otchłań równie głęboka, jak zbrodnia i śmierć, jest w kulturze masowej ukryta przed ludzkimi oczami — i w tym wypadku kultura masowa odrzuca cząstkę „przeklętą".

Poprzez swoje nieustanne aluzje erotyzm w pewnym sensie prowadzi do seksualizmu i wiele obrazów erotycznych stanowi symboliczne namiastki *coitu*.

Skądinąd jednak erotyzm, który rozkłada pociąg płciowy na całość ciała, odbiera seksualizmowi właściwą mu, a płynącą z koncentracji siłę. Erotyzacji twarzy — zjawisku towarzyszącemu cywilizacji — towarzyszy osłabienie seksualnej atrakcyjności organów płciowych. Pocałunki i pieszczoty obejmujące całe ciało są przedłużeniem dziecięcego, preseksualnego erotyzmu. Wszelkie nasilenie erotyzmu pociąga za sobą osłabienie seksualnego zróżnicowania, a jednym z aspektów tego osłabienia są postępy homoseksualizmu.

Rozproszony erotyzm, który zalewa wszystkie odcinki życia codziennego, sprawia, że w kulturze masowej to, co było przedtem skupione, dziś podlega rozcieńczeniu. Czy ta płonąca stale wieczna lampka erotyzmu powoduje rozładowanie napięcia seksualnego, czy też przeciwnie? Kto wie, czy przeerotyzowanie nie idzie w parze z połowiczną oziębłością i połowiczną impotencją.

*

Libertyński erotyzm XVIII-wieczny wykluczał duszę i miłość. Erotyzm kultury masowej stara się pogodzić duszę z Erosem. W filmie erotyzm i świat wyobraźni są dla siebie wzajemnym celem i środkiem do celu. Jeden wspólny przemysł obejmuje tereny Psyche i Erosa. Jest rzeczą znamienną, że film zachodni stara się połączyć elementy czystej, platonicznej i pełnej galanterii miłości z groźną siłą pożądania fizycznego, jaki zaspokaja się przy pomocy prostytutki. Wzrusza nas obrazem kobiety-siostry i kobiety ulicznej, żeby połączyć ich cechy w jednej twarzy. Film jest tyglem, w którym dokonuje się jakiegoś przedziwnego stopu duszy i erotyzmu. Powstaje w nim nowy posąg Erosa i Psyche, których łączy w jedno składany na ustach pocałunek. I to jest zgodne z porządkiem rzeczy: świat kultury masowej nie jest światem pozbawionym duszy, jest to świat, w którym dusza jest cienką, powierzchowną powłoką; nie jest on także światem wydanym na łup pierwotnego seksualizmu — jest przesycony tylko naskórkowym erotyzmem.

Kapitalizm nie skąpi poparcia w równym stopniu dla duszy, Erosa i miłości; są to dla niego źródła zysku. Erotyzm jest jakby czółenkiem przebiegającym pomiędzy mieszkańcami współczesnego Olimpu, gwiazdami, filmem, prasą, reklamą, potrzebą uwodzenia, potrzebą kochania. Pobudza wszelkiego typu konsumpcję, a w tym również „konsumpcję" miłosną. Wspólnym mianownikiem dla świata miłości jest wzrastająca rola wartości kobiecych oraz wzrastająca rola konsumpcji.

ROZDZIAŁ XIII

SZCZĘŚCIE

Idea szczęścia staje się w cywilizacjach indywidualistycznych ideą najwyższą. Wykruszanie się tradycyjnych wartości, zwłaszcza zaś transcendentnych, działa na jej korzyść. Z chwilą gdy walka o byt, przymus i elementarne potrzeby życiowe usuwają się na dalszy plan, szczęście zostaje włączone w samo pojęcie życia.

Ale znaczenie nadawane słowu „szczęście" zmienia się w zależności od poszczególnych cywilizacji. Kultura masowa nadaje szczęściu szczególny i złożony kształt o charakterze jednocześnie projekcji i identyfikacji Szczęście jest wtedy mitem, to znaczy dokonywaną w wyobraźni projekcją archetypów szczęśliwości, ale równocześnie jest ideą napędową, czymś, co jest przedmiotem poszukiwania milionów adeptów Te dwa aspekty są po części zupełnie rozdzielone, po części zupełnie splecione.

Rozdzielone są w obrazie bohatera utworów przygodowych: jest to ktoś, kto nie tylko osiąga szczęście poprzez końcowe powodzenie (*happy end*), znajduje je również w samym życiu awanturniczym, ryzykanckim i śmiałym. Jest to szczęście działania, życia intensywnie przeżywanego.

To szczęście działania ma charakter projekcji przez zestawienie z szarym i ponurym życiem ludzi pozbawionych wszelkich możliwości twórczego czy odpowiedzialnego działania; jest ono również sprzeczne z inną koncepcją szczęścia, które rozwija się w ramach naszej cywilizacji, przy współudziale kultury masowej na jej praktycznym i informacyjnym odcinku. Stworzony w wyobraźni ideał życia, przyjmującego wszelkie niebezpieczeństwa,

przeciwstawia się praktycznemu ideałowi zabezpieczenia się przed wszystkimi niebezpieczeństwami. Ideał miłującego sprawiedliwość ascety przeciwstawia się ideałowi sytego ojca rodziny, ideał walki przeciwstawia się ideałowi rozkoszy dobrobytu, ideał stanu natury przeciwstawia się ideałowi stechnicyzowanego komfortu.

W samej koncepcji szczęścia można więc stwierdzić pewną antagonistyczną dwubiegunowość, postawę bądź to projekcji, bądź identyfikacji. Ale pomiędzy tymi dwoma modelami szczęścia powstają wyjścia kompromisowe: te kompromisy pojawiają się zarówno w realistycznej fikcji (gdzie istnieją bohaterzy nie żyjący życiem przyrody), jak w życiu „olimpijczyków", mniej nasyconym elementem przygody niż życie bohatera utworu fikcyjnego, a swobodniejszym niż życie przeciętnego śmiertelnika.

Co więcej, w samym łonie tego antagonizmu istnieją cechy wspólne.

Pierwszą z owych cech wspólnych jest to, że zarówno w mitologii (projekcji), jak w praktyce (identyfikacji) chodzi przede wszystkim o prywatną jednostkę. Nawet w przypadku szeryfów, obrońców sprawiedliwości i bohaterów historycznych, akcent pada na ich osobiste życie i osobiste uczucia, na realizację indywidualnych możliwości poprzez ich czyny. Utrzymują się tradycyjne konflikty pomiędzy dobrem osobistym i dobrem publicznym, miłością i obowiązkiem, ale w zestawieniu z dawnym światem wyobraźni zostały one znacznie złagodzone i w większości przypadków znajdują szczęśliwe rozwiązanie, w którym mieści się również realizacja indywidualnych możliwości.

Obok podstawowego tematu szczęścia osobistego pojawia się nie mniej podstawowy temat szczęścia w miłości. Będzie to treścią następnego rozdziału. Inaczej mówiąc, nie jest to ani szczęście społeczne, ani samotnicze — zakłada ono istnienie pary ludzkiej. Jest to cecha charakterystyczna w równym stopniu dla odcinka projekcji, jak dla odcinka identyfikacji.

Temat szczęścia wiąże się również z tematem teraźniejszości. *Happy end* jest projekcją, która nadaje charakter wiecznotrwałości jakiejś chwili szczęścia, apoteozie miłosnego uścisku, małżeństwa, zwycięstwa, wyzwolenia. Nie prowadzi do ograniczonej czasem trwałości jakiegoś „byli szczęśliwi i mieli wiele dzieci", przeciwnie — przeszłość i przyszłość zatapia w teraźniejszości nasyconej intensywnym szczęściem. Ten temat projekcji odpowiada idealnie nastawionemu na teraźniejszość hedonizmowi, który rozwija się na podłożu współczesnej cywilizacji. Jest to

hedonizm dobrobytu, komfortu, konsumpcji: rozwija się on kosztem takiej koncepcji życia ludzkiego, w której człowiek robi ofiarę ze swojej teraźniejszości po to, aby zachować wartości czasu przeszłego i inwestować w przyszłość. *W połowie XX wieku dążenie do akumulacji ustąpiło miejsca dążeniom konsumpcyjnym, gdzie celem jest odbierać, chłonąć* — mówi Fromm w pracy pt. „The sane society" („Zdrowe społeczeństwo"). Pieniądz utracił pewne swoje cechy, które czyniły zeń środek akumulacji — nie oszczędza się już dla zabezpieczenia sobie życia (zajmują się tym ciała zbiorowe: państwo, przedsiębiorstwa, towarzystwa ubezpieczeniowe) ani po to, żeby przekazać coś w dziedzictwie. Tendencja ta występuje bardzo wyraźnie we współczesnej klasie najemnej, gdzie oszczędzanie jest ogromnie ograniczone i — oczywiście — w wielkich miastach, gdzie dochody wydaje się w stopniu o wiele większym niż na wsi. Banalne zdanie: „Do szczęścia brak mi pieniędzy..." mówi o szczęściu chwili obecnej, o dobrobycie, przyjemności i czasie wolnym... Chodzi tu o pieniądze na hedonistyczne wydawanie.

Sismondi zauważył, że tendencją, jaka cechuje ekonomikę zrodzoną w ostatnim stuleciu, jest *produkowanie towarów najbardziej poszukiwanych, ale bynajmniej nie najpotrzebniejszych*. Fakt, że to cała struktura cywilizacji określa ów popyt i w równym stopniu sama jest tym popytem określona, nie zmienia interesującego nas problemu: popyt na towary konsumpcyjne, który rośnie wraz z seryjną produkcją towarów — przedmiotów prywatnego użytku, jest popytem na indywidualną przyjemność; chodzi tu z jednej strony o hedonizm dobrobytu, komfortu, z drugiej zaś — o rozkosze „pozycji" (zachowanie *decorum*, robienie „dobrego wrażenia") oraz prestiżu.

W ten sposób powstają dwa warianty szczęścia: pierwszy, który dla projekcji dokonującej się w wyobraźni wybiera jakiś idealny moment, i drugi, który podsyca hedonizm w stosunku do każdej chwili przeżywanego życia. Te dwa warianty mogą przeciwstawiać się sobie. Film czy piosenka może sławić miłość o szklance czystej wody, skromną strzechę i serce, powiadając nam, że miłość jest wszystkim i że nic więcej się nie liczy. Reklama, przeciwnie, może wykazywać, że szczęście nie jest możliwe bez komfortu i pozycji. Współczesne szczęście rozdarte jest alternatywą wartości nadrzędnych: wartości emocjonalne czy wartości materialne, „być" czy „mieć", a jednocześnie usiłuje tę alternatywę przezwyciężyć, pogodzić „być" i „mieć". Właściwa kulturze masowej koncepcja szczęścia nie potrafi ograniczyć się

do hedonizmu dobrobytu. Przeciwnie, dostarcza ona pokarmu wielkiemu głodowi duszy, ale można ją nazwać konsumpcyjną w najszerszym znaczeniu tego słowa, to znaczy, że skłania ona nie tylko do konsumpcji produktów, ale i do konsumpcyjne postawy wobec samego życia.

To, czego miłość — związek dusz — domaga się najsilniej, pozostaje w kręgu wcielenia: domaga się bowiem spełnienia miłości. Współczesne pojęcie szczęścia w każdym przypadku zawiera w sobie element dopasowania — zgodności zjawisk z rzeczywistością, z empirycznym światem życiowego doświadczenia. W procesach projekcji, dokonujących się w wyobraźni, szczęście nie jest pozaziemskim marzeniem, poszukiwaniem kontemplatywnego błogostanu. Działanie, czyn, miłość są równie ziemskie i empiryczne, jak dobrobyt i komfort.

Szczęście empiryczne usuwa zupełnie albo przesuwa na plan dalszy wszelkie mitologie pozaziemskie, ale nieuchronnie wydziela z siebie swoją własną mitologię, której celem jest maskowanie tych stref mrocznych, gdzie szczęście w sposób bezlitosny zachwiane bywa poczuciem winy, lękiem, głosem zmysłów, klęską, śmiercią.

Jest to mitologia, która ma wywołać stan euforii i która idzie zresztą w parze z coraz szerszym użyciem środków wywołujących ten stan (napoje alkoholowe, pigułki uspokajające). Lęk i poczucie winy stają się coraz powszechniejsze w łonie cywilizacji, gdzie samotna jak atom jednostka została pozbawiona trascendentnego usprawiedliwienia, a życia jej nie regulują już normy przodków. Kto wie, czy nastawiona na wywołanie euforii mitologia nie jest w jakiś sposób odtrutką na zalewający naszą erę lęk. Ale odgrywa ona również rolę regulatora moralnego, stając się usprawiedliwieniem dla jednostki, która chce zaspokajać własne pragnienie, szukać własnej rozkoszy. To znamienne: „mam prawo do szczęścia" w ustach człowieka, który rzuca żonę po to, żeby wziąć inną, niewinną równocześnie temu złu, które on właśnie wyrządza. Ludzie zajmujący się dostarczaniem pomysłów dla celów reklamy z Ernstem Dichterem na czele, wiedzą, że należy unikać sytuacji, w których poczucie winy zatruwa jakąś zachciankę czy przyjemność. *A oto problem, który staje teraz przed nami: należy przekonać przeciętnego Amerykanina, że posiadanie zachcianek jest zgodne z moralnością.*

W tym sensie ów pęd do stanów euforii jest może w równym stopniu przeciwwagą w stosunku do mitologii, co i samą mitologią. Jest potężnym i obejmującym rozległe obszary wysiłkiem

pragnącym wchłonąć w siebie mitologię poczucia winy, które potajemnie drzemie w każdym z nas, a które — niewątpliwie ze względu na słabnące znaczenie magiczno-religijnych obrzędów oczyszczających (pokuta, spowiedź, ofiara) — z trudem znajduje sobie w świecie nowoczesnego indywidualizmu ujście i możność odpokutowania. Ale, co więcej, w zwycięstwach odnoszonych nad niepowodzeniem życiowym, starością, ubytkiem sił, śmiercią zawiera się istotnie jakaś dająca poczucie euforii mitologia. Kultura masowa stara się usunąć na peryferie projekcji to wszystko, co stanowi jądro ciemności naszego kończącego się śmiercią życia. Szaleństwa zmysłów i szaleństwa uczuć, wykolejenia życiowe i tragedie odrzucane są na ten margines, który nazwany jest kroniką wydarzeń, a który, nie dotycząc osobiście na pozór nikogo, każdemu daje potajemne poczucie ulgi. Kultura masowa tak rozdziela śmierć i klęskę, że przypada ona statystom, bandytom i wrogom, nigdy zaś bohaterom utworu fikcyjnego, a zarazem mitologizuje ośrodek identyfikacji, gdzie panuje *happy end*. Tak samo uduchowione pocałunki i naskórkowy erotyzm filmów czy reklam są osłoną groźnego głosu energii seksualnej. Kultura masowa ucieka przed niepowodzeniem, tym drugim obliczem życia, roztaczając mit szczęścia. Ucieka także przed poczuciem absurdu, głęboką, gruntowną krytyką, namiętną negacją.

Dopiero na marginesach sztuki i krytyki w obrębie kultury masowej można znaleźć zrównoważenie tej wywołującej euforię mitologii. Teatr Tennesse Williamsa czy Arthura Millera, takie filmy jak „Death of a Salesman" (Śmierć Komiwojażera) czy „L'Equipée Sauvage" Lazlo Benedeka, „Za cenę życia" Dmytryka, „No down payment" (Nie płaci się z dołu) Martin Ritta, tacy ludzie jak Bergman, Antonioni czy Fellini w centralnym punkcie swojej wizji świata umieszczają strefę ciemności: klęskę i tragedię.

(Możliwe zresztą, jak to się okaże w dalszym ciągu, że tematy dziś marginesowe — dotyczące trudności w zdobyciu szczęścia — staną się tematami centralnymi.)

*

Oczywiście, każda kultura stara się albo podporządkować sobie, albo ukryć jakoś te dwie bestie: przemoc i seks. Tak samo każda kultura stara się usunąć poza swój obręb śmierć, czy to włączając jednostkę w jakiś wyższy, przekraczający ją porządek, czy też przyrzekając jej jakąś osobistą pozaziemską przy-

szłość. Kultura masowa, która podnosi wartość prywatnego życia jednostki, a zaprzecza istnieniu pozaziemskiego świata, może tylko usuwać na bok, osłaniać, pokrywać stanem euforii tragiczne lub szalone dno ludzkiej egzystencji, a także — rzecz jasna — śmierć.

Otóż śmierć, z punktu widzenia jednostki zawsze absurdalna, zyskuje w dzisiejszych czasach jakąś dodatkową absurdalność. *Śmierć dla człowieka cywilizowanego nie może mieć sensu, ponieważ osobiste życie człowieka cywilizowanego wtopione jest w postęp i w nieskończoność, i ponieważ zgodnie z immanentnie właściwym mu sensem, takie życie nie powinno mieć końca* (Max Weber „Vocation du Savant"). I jeśli mitologia szczęścia tak gruntownie usuwa śmierć z pola swego widzenia, to właśnie dlatego, że śmierć nie ma sensu. Jak potężna i krucha jest ta mitologia... jak wszelka wiara... Szczęście jest istotnie religią współczesnej jednostki, równie złudną, jak wszystkie inne religie. Ale ta religia nie ma swoich kapłanów, jej funkcjonowanie ma charakter przemysłowy. Jest to religia ziemi przeżywającej erę techniczną i stąd płynie jej pozorna laickość, ale żaden z mitów, które są rodem z nieba, nie utracił swojej siły... Tworzą one to, co ściśle mówiąc można by nazwać ideologią kultury masowej, to znaczy ideologią szczęścia.

*

Nigdy niewątpliwie w historii ludzkości nie znaliśmy tak powszechnego i tak potężnego, a zarazem tak naiwnego i ślepego wołania o szczęście... Szczęście, które jest motywem przewodnim naszej całej cywilizacji, jest również motywem przewodnim kultury masowej. Ten potężny pierwowzór o majorowej tonacji zawiera w sobie na zasadzie synkretyzmu czasem sprzeczne ze sobą, często zaś uzupełniające się wzajem tematy, którymi zajmowaliśmy się dotąd. Wielkimi wzorami dzisiejszego szczęścia, przydatnymi zarówno dla projekcji, jak i dla identyfikacji, są mieszkańcy dzisiejszego Olimpu, intensywność ich życia uczuciowego, ich swoboda poruszania się, ich namiętności i sposób spędzania wolnego czasu. Ale nie wszystkie aspiracje znajdują w ich osobach pokrycie: niektóre z nich znajdują swój wyraz na płaszczyźnie wyższej, w osobach fikcyjnych postaci — bohaterów filmów, obdarzonych przywilejem aktywnej wolności, i na płaszczyźnie niższej, w dążeniu do życia wolnego od wszelkiego ryzyka, zabezpieczenia *welfare state*, dobrobytu, który, nie będąc

ani potęgą, ani bogactwem, jest równoznaczny z wygodą i spokojem.

Jednakże wielkim wspólnym i scalającym tematem jest temat życia prywatnego, przeżywanej empirycznie teraźniejszości, rzeczywistości konkretnych zjawisk. Nie wyłącznie „materialnych": bo miłość — ten związek z innym „ja", obcym w stosunku do „ja" własnego, to nasilenie uczuć, które jest podstawą szczęścia — jest niewątpliwie tym tematem kultury masowej, który ma w sobie najwięcej siły.

ROZDZIAŁ XIV

MIŁOŚĆ

Miłość stała się obsesyjnym tematem kultury masowej; ukazywana jest przez nią w takich sytuacjach, w jakich normalnie nie należałoby jej oczekiwać. Poszukiwacz przygód, kowboj czy szeryf spotykają zawsze w dziewiczym lesie, stepie, na pustyni czy na ogromnych równinach Dalekiego Zachodu miłość jakiejś pięknej i uszminkowanej bohaterki. Ze swojej strony prasa skupia *human interest* na temacie miłości. Katastrofa w Fréjus prowadzi nas do tego tematu poprzez osobę młodziutkiej narzeczonej, która w tym fatalnym dniu miała wziąć ślub; śmierć Fausto Coppi odsyła nas do jego miłości dla Białej Damy; przyjazd Nikity Chruszczowa do Francji przypomina o jego uczuciu do Niny. Miłość jest właśnie tym, co stało się podstawą nowej mitologii świata książąt i księżniczek, miłość Małgorzaty do Townsenda, potem do Tony'ego, miłość Elżbiety do Filipa, miłość Sorayi i Farah Diby, miłość Paoli. Miłością karmi się mitologia bogów dzisiejszego Olimpu, takich ludzi jak Brigitte Bardot, Jacques Charrier, Annette Vadim, Sacha Distel, Yves Montand, Marilyn Monroe, Liz Taylor. Efektowne zbrodnie miłosne opatrzone wielkimi tytułami zajmują pierwsze strony pism: miłość uniewinnia porzucenie żony, ułaskawia zazdrosnego starca, który dokonuje aktu zemsty. Ta miłość opiewana, fotografowana, filmowana, dostarczająca tematu do wywiadów, do oszustw, miłość odarta z osłon, oklepana, zdaje się czymś naturalnym, oczywistym. A to dlatego, że jest centralnym tematem współczesnego szczęścia.

Naturalnie, że i w średniowiecznej miłości rycerskiej i w ry-

cerskim romansie, a także w fantastycznej powieści XVII wieku i w mieszczańskim teatrze początku wieku XX, miłość również występowała w sposób obsesyjny. Ale właściwością kultury masowej jest to, że obsesja miłości staje się uniwersalna.

Ta uniwersalizacja sprawia, że miłość staje się wielkim archetypem górującym nad całą kulturą masową. *Bez miłości człowiek jest zupełnym zerem* — mówi *La Goulante du pauvre Jean. Miłości, tobie zawdzięczam najpiękniejsze dni mojego życia. Wszystko to przestaje mnie obchodzić, z chwilą gdy kocham.* Dalida, Piaf, Brassens, Anka, Sinatra, Dean Martin, oto nowi święci Janowie Złotouści jedynej prawdziwej dobrej nowiny dzisiejszych czasów, której obrazem są Liz Taylor, Ava Gardner, Brigitte Bardot, Marilyn Monroe.

Właściwością kultury masowej jest to, że wyodrębniona przez nią tematyka miłosna ukazuje miłość, która jest sensem i usprawiedliwieniem sama dla siebie, a zarazem jest miłością zwycięską. Miłość, która usprawiedliwia samą siebie, to temat wywodzący się z dalekiej przeszłości. Miłość dworska, budując siedzibę prawdziwej miłości poza małżeństwem, budowała już na niej samej, a na tej miłości budowała układ przepisów, obejmujących natrętnie całość życia; miłość romantyczna znajdowała także usprawiedliwienie w samej swojej lirycznej zasadzie. Ale miłość dworska nie śmiała przekroczyć bariery seksualnej: duchowe zwycięstwo było wyrokiem klęski dla ciała. Miłość romantyczna była „barką rozbitą o skały życia"; mieszczańskie cudzołóstwo z kolei rozbijało się o bardziej prozaiczne skały — małżeństwo. Otóż począwszy od lat trzydziestych, wraz z *happy endem*, miłość staje się zwycięska. Przekracza barierę seksualną, aby dopełnić zjednoczenia ciał, przezwycięża przeszkody życiowe, aby dopełnić się w połączeniu pary ludzi; rzadziej rozbija się ona teraz o małżeństwo, bo się też nim nie wiąże.

W dawnym królestwie wyobraźni, z wyjątkiem baśni, rzadko udawało się miłości przezwyciężyć te podstawowe konflikty, jakie przeciwstawiają ją rodzinie i społeczeństwu. Rozbijając się tragicznie o potężne zakazy, sama stawała się tragicznym fatalizmem, obejmującym nawet sam porządek istnienia: dopiero z „Cydem" pojawiają się w wyobraźni zachodniej pierwsze oznaki uspokojenia — miłość wydostaje się z piekielnego kręgu tragedii, potrafi już przełamać potęgę ojcowskiego zakazu. Następnie zarówno romans ludowy, jak i romans mieszczański będą nieustannie ukazywać miłość napierającą i rozbijającą się o wszystkie bariery społeczne: małżeństwa, rodziny, przynależności

klasowej i rasowej, obowiązku, ojczyzny itd. Jest to walka o niepewnym wyniku, w której albo miłość się załamie, albo — niekiedy — przekroczy owe bariery, ale nie można mówić o powszechnym ich obaleniu.

Aż do pojawienia się kultury masowej tematykę miłości mieszczańskiej wyczerpywał trójkąt małżeński — konflikt pomiędzy mężem, kochankiem i żoną, a popularne wątki miłosne przebiegały zgodnie z zasadą dziecinnej gry w wyścigi... gdzie chodzi o to, żeby ominąć wszelkiego rodzaju przeszkody i zasadzki (były to: bogactwo, nędza, przewrotna kobieta, wstrętny uwodziciel, nieustępliwi rodzice, nieusankcjonowane małżeństwem ciąże, zazdrość, nieporozumienia). Kultura masowa nie wyrzekła się tych tematów; jedne z nich żywe są dotąd w teatrze i w powieści mieszczańskiej, inne — w prasie sentymentalnej, z tym jednak, że stały się tematami marginesowymi. (Niektóre z nich istotnie odpowiadają pewnym psychicznym rejonom mieszczańskiej duszy — inne marzeniom-projekcjom czytelniczek poniżej lat szesnastu albo warstw ludowych szczególnie upośledzonych.) Niemniej kultura masowa umożliwiła miłości sforsowanie przyczółka tragicznych czy melodramatycznych konfliktów, a także przyczółka uzależnienia. W odróżnieniu może tylko od filmów Ameryki Łacińskiej, Azji i Związku Radzieckiego w których miłość bądź staje się problemem już w ramach małżeństwa, bądź musi ustąpić przed prawem czy obowiązkiem, film zachodni, stanowiący potężną awangardę wyobraźni, otwiera miłości wstęp na wolne wody szukania i znajdowania własnej pełni.

I tak właśnie wygląda miłość w nowym nurcie wyobraźni. Nie jest to już miłość księżniczki de Clèves ani Emmy Bovary, która łamie się napotykając opór instytucji; nie jest to miłość poddana integracji (w ramach rodziny) ani miłość — czynnik dezintegracji (gdzie jedynym wyjściem jest śmierć: Tristan i Izolda, Romeo i Julia). Jest to coś, co stało się niezbędną i oczywistą podstawą wszelkiego życia osobistego.

Aby osiągnąć to zwycięstwo, fikcyjna miłość musiała pokonać swoje wewnętrzne sprzeczności, wyzbyć się tych fermentów, które stanowiły element dezintegracji i zmitologizować na nowo swoje własne dążenie do nieskończoności. Istotnie, choć miłość nie jest już dziś ani czymś, co jest poddane integracji, ani czynnikiem dezintegracji, ale stała się czynnikiem integrującym. A stała się nim dlatego, że ograniczając i przyjmując w siebie sprzeczne wartości i tendencje, stała się syntetyczna.

Zachodnia tradycja miłości — jak niewątpliwie wszystkie wielkie tradycje historyczne, ale może wyraźniej niż wszystkie inne — począwszy od XIII wieku przeciwstawia sobie miłość seksualną i miłość duchową. To przeciwstawienie tylko bardzo fragmentarycznie odpowiadało przeciwstawności pomiędzy miłością i małżeństwem; podkreślało ono dwukierunkową polaryzację tematów siostrzanej duszy i tematów posiadania cielesnego. Tematy związane z duszą uznawano za wysoko wartościowe, na tematach seksualnych ciążyło przekleństwo grzechu. Tę przeciwstawność odnajdujemy w ludowym romansie i w filmie z pierwszych dziesięcioleci swego istnienia: z jednej strony niewinna dziewica i czysty bohater, z drugiej kobieta przewrotna i nikczemny uwodziciel. Począwszy od lat trzydziestych następuje wzajemne przenikanie tematów dziewiczych i tematów nieczystych, oraz zanikanie zarówno miłości czysto duchowej, jak i miłości czysto fizycznej na rzecz modelu syntetycznego — miłości zarazem duchowej i cielesnej, której symbolem staje się składany na ustach pocałunek. Pojawia się także syntetyczny model kochanka i kochanki obdarzony erotyczną atrakcyjnością wampa czy uwodziciela, ale równocześnie — czystością duszy bohatera i dziewicy. Połączenie pociągu seksualnego i powinowactwa dusz daje uczucie ogarniające całego człowieka.

Składany na ustach pocałunek jest nie tylko filmową namiastką związku dwu ciał, niedopuszczanego przez cenzorów na ekrany — jest to również spotkanie Erosa i Psyche. W antycznych mitologiach oddech jest siedzibą duszy; z drugiej strony usta właśnie są terenem najbardziej elementarnych doznań zmysłowych, związanych ze spożywaniem, przyswajaniem sobie pokarmów. Pocałunek składany na ustach jest więc aktem jakiejś dwojakiej antropofagii: pochłaniania materii cielesnej i wymiany treści duchowych. Jest połączeniem i wzajemnym przenikaniem w siebie erosa i psyche...

Tak samo u nowych bohaterów filmu występuje syntetyczna całość: eros jednoczy się z psyche, giną zaś stopniowo dziewice i wampy, czyści rycerze broniący honoru swoich dam i podli uwodziciele.

W tej syntetycznej miłości kobieta coraz częściej występuje równocześnie jako kochanka, towarzyszka, siostrzana dusza, kobieta-dziecko i kobieta-matka, mężczyzna zaś jako opiekun i ten, którego trzeba otoczyć opieką, ktoś silny i słaby zarazem. Wygaśnięcie tematyki rodzinnej i wątków kazirodztwa w filmie zachodnim jest równoznaczne z niewidocznym ich włączeniem

w stosunek pomiędzy parą zakochanych. Inaczej mówiąc, suma różnorodnych związków uczuciowych, swego czasu rozdzielona na różnorodne związki wewnątrz rodziny, coraz wyraźniej koncentruje się na związkach pomiędzy mężczyzną i kobietą.

Para — mężczyzna i kobieta — staje się w filmie zachodnim jak gdyby nosicielką wszystkich wartości emocjonalnych: rodzice i dzieci zostali z filmowego horyzontu usunięci, a właściwie zręcznie ukryci; obowiązki społeczne, państwo, ojczyzna, religia i partia — występują rzadko albo występują bądź w charakterze zewnętrznych konieczności, bądź jako przeszkody, które mogą być przezwyciężone przez miłość. Film to spotkanie dwojga ludzi samotnych i obcych sobie; mężczyzny i kobiety, których zwiąże niebawem absolutna konieczność. Tych dwoje ludzi to centralna i najważniejsza postać miłosnej opowieści. Oni wyłaniają się z rozkładającej się rodziny, ale stanowią podstawę przyszłego małżeństwa. Wyłącznym sensem rodziny mającej powstać z małżeństwa, które ukazuje w perspektywie *happy end*, jest uświęcenie związku tej pary. Miłość to zatem coś o wiele więcej niż miłość. To zgodnie z etyką prywatnego indywidualizmu nuklearna podstawa egzystencji. To przygoda, która stanowi usprawiedliwienie życia — to spotkanie z własnym przeznaczeniem: kochać oznacza być naprawdę sobą, naprawdę nawiązać kontakt z drugim człowiekiem, poznać intensywność i pełnię życia.

Taka miłość jest równie wszechwładna, jak miłość romantyczna, ale ta wszechwładza została poddana rozsądkowi; nie jest to już nie znające granic dążenie, które zderzając się z rzeczywistością świata musiało zniszczyć albo ją, albo siebie: głód wieczności, którą ta miłość w sobie nosi, nie jest już rozdarciem w stosunku do świata, gdzie wszystko przemija, ale zawiera się w *happy endzie*, jako mitologiczny obraz, nienaruszalny, przynoszący stan euforii. Inaczej mówiąc, miłość właściwa kulturze masowej, choć utraciła swoją rozkładającą siłę, jaką miał nieograniczony panteizm miłości romantycznej, zachowała jednak swoją wartość absolutną i integrującą. Przykładem może być pod tym względem film „Le Dernier Rivage". Kiedy wskutek promieniowania atomowego ginie cała ludzkość, ostatnie spojrzenie, jakie wymieniają pomiędzy sobą Ava Gardner i Gregory Peck, ma wykazać, że miłość jest czymś, co najsilniej opiera się zagładzie, co potrafi stawić czoła końcowi świata, czymś, co jest naprawdę tak mocne jak śmierć. W tym filmie, w którym gołębica miłości wzlatuje nad chaosem wód ostatecznej nicości,

znajduje swój mityczny koniec historia zachodniej miłości, to znaczy najwyższe uwznioślenie i uświęcenie miłości świeckiej.

Nuklearna, syntetyczna i wszechwładna miłość, jak ją przedstawiają wyobrażenia kultury masowej, ma dwojaki charakter: jest głęboko mitologiczna i głęboko realistyczna. Jest głęboko mitologiczna, bo przezwycięża wszystkie konflikty i z powodzeniem przesłania sobą kazirodztwo, seksualizm, śmierć. Jest głęboko realistyczna, bo odpowiada konkretnym realiom dzisiejszej miłości: miłość dwojga ludzi istotnie staje się coraz bardziej podstawą małżeństwa, dziewictwo istotnie uległo dewaluacji. Przekleństwo ciążące na seksualizmie zostało istotnie po części zdjęte, a pomiędzy miłością duchową i zmysłową zachodzi nieustanna osmoza. Przegrody rasowe, klasowe i rodzinne istotnie coraz słabszy opór stawiają miłości, miłość istotnie coraz bardziej staje się naczelną wartością życia ludzkiego. Film przedstawia więc nie tyle odwrócony, co idealny obraz życia poddanego miłości.

Wykazuje on zresztą podstawową zgodność z miłością rzeczywistą, ale do głębi poddaną demonowi wyobraźni: ukochana istota jest przedmiotem takich samych emocjonalnych projekcji, jakie mają miejsce w wypadku oddawania czci boskiej; ekstatyczne uwielbienie i nabożna gorliwość mają ten sam charakter, co uczucia religijne, ale występują na szczeblu istoty śmiertelnej. Na wpół imaginacyjny charakter miłości przeżywanej w życiu pozwala na nieustanne wzajemne przenikanie się: wyobraźnia nasyca tu rzeczywistość, rzeczywistość — wyobraźnię. I to do tego stopnia, że można by powiedzieć, że bez literatury nie istniałaby miłość. Ale i odwrotnie — bez potrzeby miłości nie istniałby cały pewien typ literatury (i cała literatura pewnego określonego typu). Miłość jest zatem, z samej swojej natury, wielką zwrotnicą pomiędzy światem wyobraźni i rzeczywistością. Procesy osmozy pomiędzy miłością imaginacyjną a miłością rzeczywistą są tym bardziej różnorodne i dwustronnie zapładniające, że właściwa kulturze masowej miłość jest do głębi realistyczna (identyfikująca), a miłość rzeczywista jest do głębi mitologiczna (projekcyjna). Inaczej mówiąc — właściwa kulturze masowej miłość czerpie swoje treści z życia i z rzeczywistych potrzeb (współczesny indywidualizm prywatny), a zarazem dostarcza dla nich wzorów.

Bezpośrednie wpływy filmu realizują się rzeczywiście poprzez temat miłości; procesy identyfikacji prowadzą do praktycznego naśladownictwa, przede wszystkim właśnie ukazywanych przez

filmy typów zachowania się w miłości. Pierwsze systematyczne badania wpływu kina, przeprowadzone przez socjologów w roku 1930 („Movies and Conduct" Herberta Blumera) ujawniły, że *love making* młodzieży (asystowanie, sposób całowania) było niejako naśladowaniem zachowania się bohaterów filmowych romansów. Wpływy te zresztą zaznaczają się na różnych płaszczyznach. Z jednej strony przemysł pozostający na usługach urody i uwodzicielskiego czaru rozwija się w cieniu systemu lansującego gwiazdy filmowe (przemysł kosmetyczny, Max Factor, Elizabeth Arden, hollywoodzcy makijażyści). Z drugiej strony bohaterzy filmu prowokują naśladowanie ich gestów, sposobu bycia, nawet sposobu ubierania się. (Te dwa pierwsze punkty rozpatruję również w rozdziale poświęconym erotyzmowi.) A wreszcie, na płaszczyźnie psychologicznej, narzuca się wyobrażenie o absolutnej konieczności przygód miłosnych.

Tak więc przebiega to krążenie pomiędzy filmem a życiem, pomiędzy światem wyobraźni a światem rzeczywistym: odczuwana w życiu potrzeba miłości znajduje dla siebie w filmie wzory, wskazówki i przykłady; one zaś, nadając kształt współczesnej miłości, wracają w sferę życia.

Ale film nie wyczerpuje całości kultury masowej: tematyka miłości w odmienny sposób opanowała nowele i opowiadania, zamieszczone w prasie sentymentalnej, niż porady sercowe, kronikę wydarzeń czy wreszcie wiadomości z życia „olimpijczyków".

Jednakże — rzecz charakterystyczna — właśnie miłość rodem z fikcji filmowej jest najsilniejszym regulatorem tematyki miłosnej na wielu innych terenach.

Prasa sentymentalna, jak to już zostało powiedziane, utrzymuje się na poziomie melodramatycznej projekcji właściwej filmowi niememu i dawnej opowieści ludowej, podczas gdy osią kobiecych pism „bovarystycznych" („Elle", „Marie-France") jest nie tylko fikcja realistyczna, ale także praktyczne zainteresowania kobiet (porady z zakresu kosmetyki, higieny, mody itp.). Rady życiowe (zwłaszcza porady „sercowe") mają charakter drobnomieszczański — dobro ogniska domowego, dzieci i rodziców, bierze tu górę nad miłością, a rozsądno-cnotliwe rady usiłują narzucić pewne rygory miłości, która bądź sama schodzi na manowce, bądź sprowadza na nie innych. Skądinąd wszelkie miłosne rozpasania, a zwłaszcza morderstwo z miłości stanowią naczelny temat kroniki wydarzeń. Przy tym zarówno w prasie, ak w sądach przysięgłych, jesteśmy świadkami umacniającej

się tendencji do uniewinniania morderstwa dokonanego na zdradzającym mężczyźnie przez zdradzaną żonę albo porzuconą kochankę (sprawa Chevalliera). Jednak na konkretnych przykładach, dostarczanych przez kronikę wydarzeń, obserwujemy równocześnie, że miłości nie przyznaje się praw nieograniczonych: jeśli zakochana kobieta, żeby nie utracić kochanka, zabije dziecko, zostaje uznana za nikczemną. Inaczej mówiąc, miłość prześladowana znajduje rozgrzeszenie, natomiast miłość, która jest stroną prześladującą — pozostaje zawsze winna.

Utwierdza to nas w przekonaniu, że kultura masowa przyznaje nadrzędne miejsce miłości syntetycznej (duchowej i cielesnej), nuklearnej i totalnej, ale nie miłości szalonej. Fikcja filmowa znajduje się dokładnie na linii nuklearnej koncepcji miłości, podczas gdy na bocznych torach następuje rozszczepienie na miłość melodramatyczną — zbyt nierealną, „porady" — nazbyt rozsądne, a namiętności z kroniki wydarzeń — nazbyt szalone. Całość kultury masowej tworzy złożoną całość, która jednocześnie wyzwala i otamowuje nierozsądne wybryki miłości, na rzecz miłości nuklearnej.

Rozwój ostatnich wypadków podaje jednak w wątpliwość, jeśli nie samą koncepcję miłości nuklearnej, to przynajmniej temat miłości wyłącznej. Komplikacje w miłosnych sprawach w życiu mieszkańców dzisiejszego Olimpu w paradoksalny sposób wpływają na demitologizację miłości filmowej. Niestałość uczuć, zerwania i rozwody Martine Carol, Rity Hayworth, Elisabeth Taylor, Brigitte Bardot, Małgorzaty, Sorayi, Vadima itd. podważają i rozbijają miłosny *happy end*. Popularna prasa staje się zwierciadłem tej coraz powszechniejszej niestałości, odpowiadającej prawdzie o najwyższym stadium uczucia: bo miłość staje się tym bardziej względna, im bardziej chce się utrzymać na poziomie absolutu; z chwilą kiedy miłość „jedyna" staje się czymś codziennym, zaczyna blednąć, i człowiek rusza znowu na poszukiwanie jedynej miłości. Wielość tych jedynych miłości w życiu staje się rakiem zżerającym od wewnątrz miłość i odbierającym jej atrybut wieczności. Za sprawą „olimpijczyków" zatem mit o miłości wraca znów w rzeczywistość czasu i to w rzeczywistość naszych czasów. Ale to powtórne zanurzenie mitu w rzeczywistości nie dosięga, być może, samego jądra miłości, bo miłość absolutna, pojawiając się i ginąc, odradza się na nowo, i w tym następstwie śmierci i odradzania powstaje znów ukryta pod tym absolutem absolutna prawda: już nie chodzi tu o kochanka czy kochankę, ale o poszukiwanie miłości.

To poszukiwanie, które jest po części poszukiwaniem Don Juana, po części Tristana i które chce połączyć ze sobą Erosa i Psyche, ukazuje pewien złożony i głęboki nurt współczesnego indywidualizmu. Polega on na rozpaczliwych próbach nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem, istotą podobną a obcą, na tym, by dać się rozpoznać i poznać samemu, aby się zagubić i zarazem potwierdzić w spojrzeniu zakochanego sobowtóra, aby na płaszczyźnie wspólnoty odnaleźć emocjonalne wartości kazirodztwa, religii, podboju i niewolnictwa, aby w całym nasileniu przeżyć jedyną osobistą przygodę zbiurokratyzowanego świata — która w mieszczańskim języku istotnie nazywa się „przygodą".

ROZDZIAŁ XV

AWANS WARTOŚCI KOBIECYCH

Kultura masowa, przejąwszy spadek po kulturze mieszczańskiej, która bardziej niż do mężczyzny adresowana była do konsumentki powieści — kobiety, a uwarunkowana przez cywilizację, gdzie najbrutalniejsze aspekty doli człowieczej (walka o byt, współzawodnictwo, przemoc fizyczna) uległy złagodzeniu — ta oto kultura masowa w naturalny sposób skłonna jest przyznawać wartościom kobiecym wyższą rangę. W Stanach Zjednoczonych w przeciągu półwiecza twarze purytańskiego pioniera i energicznego *businessmana* zostały wyparte przez buzię pozującego do zdjęć na okładkach kociaka.

Czy można by w tym dojrzeć ową dobrze znaną cechę ewolucji wszelkich kultur: „zniewieścienie" tych cywilizacji, które osiągnęły pewien poziom dobrobytu lub bogactwa, ten etap „rozwoju", który już jest „schyłkiem", ponieważ jest nadmiarem „miękkości"?

W ramach kultury masowej tematy „męskie" (agresywność, przygoda, zabójstwo) mają charakter projekcji. Tematy „kobiece" (miłość, ognisko domowe, wygoda) mają charakter identyfikacji.

Trzeba jednak stwierdzić, że owa część „męska" nie obejmuje wyłącznie marzeń. Znajduje sobie dodatkowe, a nowe ujścia na odcinku zabawy, to jest sportu i czasu wolnego. Sport jest istotnie tym obszarem męskości, który kultura masowa otwiera i rozszerza. A pomiędzy sportami na specjalną uwagę zasługuje judo, którego uprawianie staje się coraz powszechniejsze, niewątpliwie dlatego, że stanowi ono technikę niezaprzeczalnej autoafirmacji.

Trzeba również zdawać sobie sprawę z wzrastającej w naszych czasach popularności polowania (włączyć tu należy także pokrewne polowaniu formy: rybołóstwo-spinning, połowy pletwonurków).[10] I chociaż polowanie jest w niewielkim stopniu uprawiane przez mieszkańców ogromnych skupisk ludności, i w kulturze masowej, stanowi temat raczej mniejszej wagi, trzeba na nie patrzeć nie jako na mający zniknąć przeżytek, ale jako na próbę odbudowania wartości męskich.

Jednakże sport, judo czy polowanie przyczyniają się do ochrony lub odrodzenia wartości męskich na płaszczyźnie zabawy. Chodzi tu oczywiście o ich realizację, ale o realizację ludyczną. Rzeczywista praktyka kultury obejmuje wartości „kobiece": miłość, wygody, dobrobyt.

Kultura masowa jest żeńsko-męska; oznacza to, że i w filmach, i w prasie, i w audycjach radiowych czy telewizyjnych znajdują się zarówno treści interesujące mężczyzn, jak treści interesujące kobiety. Może sport cieszy się większym zainteresowaniem ze strony mężczyzn, ale zasadniczo nie ma w kulturze masowej odcinków specyficznie męskich. Próba założenia dziennika dla mężczyzn („Adam") była odosobniona i zakończyła się niepowodzeniem. I przeciwnie — oddzielny i ogromny odcinek prasy kobiecej począwszy od dzienników dla dziewczynek, a kończąc na tygodnikach „sentymentalnych", przekształcił się w prasę popularną.

Prasa kobieca osiągnęła we Francji nakład dziesięciu milionów egzemplarzy pism tygodniowych, która to cyfra podnosi się do piętnastu milionów w tych tygodniach, w których wychodzą miesięczniki. Sześć milionów przypada tu na ilustrowane pisma kobiece („Marie-Claire", „Echo de la Mode", „Elle" „Femmes d'Aujourd'hui", „Marie-France"), pięć milionów na prasę sentymentalną („Nous Deux", „Confidences", „Festival"), trzy miliony na przeglądy mody, wzory trykotaży, wykroje itd...

Ta prasa kobieca, której początek przypada na rok 1937, wraz z pojawieniem się „Confidences", wchłania w siebie tanią literaturę, sprawozdania z zakresu mody oraz wzory i wykroje, przekształcając wszystkie te składniki. Różni się ona znacznie od szczupłej w rozmiarach prasy kobiecej okresu wcześniejszego („Le Journal de la Femme" wydawanej przez Raymonde Machard). Feminizm ustępuje miejsca kobiecości. Można się tu

[10] Niewątpliwie trzeba tu włączyć także polowanie „na dziewczyny", „podrywanie"? agresywno-miłosne techniki „ataku".

odwołać do artykułu Minie Grégoire („Esprit", lipiec 1959), który analizuje poruszane w tej prasie tematy. Są to przede wszystkim sprawy „sercowe", moda i pielęgnacja urody, porady praktyczne, a wreszcie kultura (film, literatura itd.). Gdy jednak sprawy „sercowe" okupują praktycznie biorąc całą prasę sentymentalną, a moda — całe przeglądy mody, to wielkie magazyny (takie jak „Marie-Claire", „Elle", „Femme d'Aujourd'hui", „Echo de la Mode") utrzymują pewien stan równowagi pomiędzy tymi składnikami współczesnej kobiecości (25 do 40% na sprawy „sercowe", 22 do 30% na modę i pielęgnację urody, 13 do 30% na porady praktyczne, 6 do 8% na przepisy kulinarne, 12 do 20% na kulturę).

Dwa zasadnicze tematy prasy kobiecej: dom i dobrobyt z jednej strony, podobanie się i miłość — z drugiej, to istotnie dwa podstawowe tematy identyfikacji w kulturze masowej, ale właśnie w prasie kobiecej tematy te wiążą się ściśle z życiem praktycznym: rady, przepisy kulinarne, wzory i wykroje, właściwe adresy, porady życiowe nadają kierunek i kształtują codzienną sztukę życia.

Za pośrednictwem działów życia praktycznego w prasie kobiecej — a również w prasie męsko-kobiecej — dochodzi do głosu nie tylko dziedzina sztuki gospodarczej, ale cały ten nowy świat dobrobytu i komfortu, który pozostaje poddany kontroli kobiety.

Analogicznie wzrasta też znaczenie, jakie w tej nowej sztuce życia zajmuje sztuka podobania się. Jesteśmy już do tego stopnia przyzwyczajeni do oglądania kobiet uszminkowanych, dbających o swoją linię, wytrawnych znawczyń sekretów toalety i mody, że zapominamy, co oznacza cały ten aparat. Prostytutka podnosi tylko do wyższej potęgi uwodzicielskie powaby zwykłej kobiety, ta zaś dba o swoją urodę jak gdyby po to, aby tym bardziej przekonywająco powtarzać swoje nieustanne „pożądaj mnie". Ta zwykła kobieta, mieszkanka wielkich miast zachodnich, w oczach kobiet — mieszkanek Moskwy czy Gorki — wydaje się dziwką ... One jeszcze nie weszły w obręb owego codziennego erotyzmu, wprowadzonego przez kulturę masową w nasze obyczaje.

Wytworzony przez kulturę masową wzór kobiecości robi wrażenie lalki, której wyłącznym przeznaczeniem jest miłość. Reklamy i porady w prasie nastawione są na szczegóły o dodatkowym zabarwieniu erotycznym (włosy, piersi, usta, oczy), na elementy pobudzające erotyzm (bielizna, ubranie, biżuteria), na

ideał sylwetki smukłej, wiotkiej, na biodra, pośladki, nogi. Wiecznie krwiste wargi, twarz nieodmiennie uszminkowana, to niby ustawiczne zaproszenie do owego świętego szału miłości, który codzienna mnogość bodźców w oczywisty sposób przytępia.

Stąd zresztą płynie ustawiczny pęd do nowości — nowych szminek, nowych fryzur, nowych strojów — odpowiadający podwójnej potrzebie: rzeczywistej potrzebie dodatkowych bodźców uwodzicielskich i potrzebie indywidualnej afirmacji (bycia inną niż wszyscy).

To właśnie tłumaczy fakt, że moda zostaje włączona do kręgu kultury masowej. Z wyżyn krawiectwa pierwszej klasy moda zniża się, ogarniając szybko wszystkie artykuły pielęgnacji urody, a także pewne artykuły związane z pozycją społeczną (moda kształtu samochodów, robotów elektrycznych itd.). Moda schodzi w dół — od elity przenosi się do mas kobiecych.

Główną sprężyną mody jest oczywiście potrzeba zmiany w stanie czystym, która rodzi się ze zmęczenia tym, co już było widziane, i atrakcyjnością tego, co nowe. Następną sprężyną mody jest pragnienie osobistej oryginalności poprzez przyjęcie tego, co jest oznaką przynależności do elity. Ale to pragnienie oryginalności w miarę rozszerzania się mody zamienia się w swoje przeciwieństwo; jest czymś jedynym, ale wielokrotnie pomnożone, staje się czymś standardowym. Od tego momentu moda, która rozszerza się na zasadzie demokracji, zaczyna się odradzać na zasadzie arystokracji. W dzisiejszym rozwoju mody podstawową rolę odgrywa kultura masowa: jest ona narzędziem natychmiastowej demokratyzacji tego, co było arystokratyczne, pozwala szerokiej publiczności możliwie szybko naśladować elitę; oddaje się w służbę identyfikującego upodobniania, stosując wszystkie możliwe środki: fotografie, modele pierwszorzędnych domów mody, praktyczne rady mówiące o tym, jak dostosować zeszłoroczne stroje do stylu dnia, i recepty na to, jak dobierać dodatki do stylu lansowanego przez domy mody itd... Ze swojej strony pierwszorzędne domy mody stawiają opór: otaczają tajemnicą przygotowywane kolekcje, zabraniają fotografowania modeli przed terminem podania ich do publicznej wiadomości, ścigają naśladowców nie mogących się wykazać patentem... Stawiając opór, równocześnie jednak dostosowują się i idą z prądem w tej mierze, w jakiej przynosi to im korzyść: reklamy zamieszczane w popularnej prasie rozszerzają teren ich działania, wielkie domy mody czerpią poza tym zyski, dając swoją markę

seryjnym lub półseryjnym artykułom podbarwionym erotycznie (perfumy, pończochy itp.). W ten sposób kultura masowa rodzi dialektyczne przeciwieństwo tendencji arystokratycznych i demokratycznych, które zachodzi na wszystkich płaszczyznach, aby w końcu wytworzyć wśród szerokiej publiczności pewien standard przyjemności nacechowany arystokratyczną ponadindywidualnością. Na odcinku mody kobiecej kultura masowa ujawnia właściwą sobie funkcję: otwiera dostęp potężnym „olimpijskim" archetypom, nadaje autorytet walorom wybitnej indywidualności i uwodzicielskiego czaru. Umożliwia naśladowniczą identyfikację. Równocześnie zaś podsyca obsesję konsumpcyjną (dotyczącą ubrania, biżuterii i ozdób — przedmiotów świadczących o pozycji społecznej), obsesję, która występuje w roli bodźca ekonomicznego, a której znaczenie w społeczeństwach zachodnich rośnie ustawicznie.

Dom, dobrobyt, moda, erotyzm — to odcinki, gdzie kultura kobieca realizuje się realnie, konkretnie. W przeciwieństwie do nich, świat wyobraźni zajmuje dziedzinę uczuć: nowele, powieści, opowieści fotograficzne, powieści filmowe itd. Tu jednak trzeba wyraźnie rozróżniać trzy rysujące się strefy królestwa uczuć, jest to: najpierw strefa opiekuńcza (porady życiowe, problemy emocjonalne, ogłoszenia matrymonialne), w której mentorami kobiet są takie doradczynie na wielką skalę, jak Marcelle Segal, Françoise Giroud, Heléné Lazareff oraz psychologowie najwyższej rangi, jak André Maurois, i doktorzy „kobietologii", jak Jean Duché.

Dalej istnieje strefa rzeczywistości powieściowej i realizmu romansowego, obejmująca powieści, nowele, biografie, zawierające miłosne perypetie znanych osobistości, informacje o życiu „olimpijczyków", którym nadano formę fabularną (cykl irański o romansach szacha, cykl anglosaski — z pałacu Buckingham, cykl brabancki — z dworu belgijskiego itd.).

W końcu istnieje strefa powieści filmowych i reportaży fotograficznych prasy sentymentalnej. W tych odcinkowych powieściach obrazkowych odnajdujemy stare tematy ludowej XIX-wiecznej powieści wraz z sierotami, zamkami, tajemnicą pochodzenia, straszliwymi nieporozumieniami, przewrotnymi zdrajcami i bohaterami o nieskazitelnym sercu. Niezwykły, a datujący się od piętnastu lat rozwój prasy sentymentalnej (pięć milionów egzemplarzy tygodników), zdaje się przeczyć tej kolejności; trzeba jednak uwzględnić, że ta prasa zdobyła powodzenie w sferach najbardziej ludowych i najbardziej młodzień-

czych kręgach kobiecej publiczności, dostosowując się do dawnych „projekcyjnych" wzorów fikcji o tematyce miłosnej, i że prasa sentymentalna jest w obecnej chwili w stadium regresji w stosunku do wielkich magazynów (sześć milionów egzemplarzy), w których panują modele identyfikacyjne. Podlega ona zresztą powolnym przemianom zbliżając się ku współczesności i identyfikacji, usiłując zastąpić kasztelanów, arystokratów i pasterki odcinkowych powieści postaciami współczesnych olimpijskich bogów (mistrzów sportu, lotników, śpiewaczek, gwiazdek filmowych itd.) lub postaciami inżynierów, lekarzy, dyrektorów przedsiębiorstw. A wreszcie, jeśli podsyca ona nierealne marzenia, to z drugiej strony właśnie poprzez te nierealne marzenia nadaje miłości rangę największego dobra w życiu ludzkim.

Prasa kobieca reprezentuje zatem — w wymiarach mikrokosmosu — podstawowe praktyczne wartości właściwe kulturze masowej: afirmację jednostkowej indywidualności, dobrobyt, miłość, szczęście. I trzeba stwierdzić, że owe podstawowe wartości wykazują rzeczywiście dominantę kobiecą. Co więcej, ten mikrokosmos — dostarczający tak mocnych bodźców do naśladownictwa, konsumpcji, pewnego typu zachowań — jest najbardziej aktywnym jądrem kultury masowej.

Zasadnicze tematy „kobiece" opanowują również kulturę masową jako całość i prasa nie przeznaczona dla kobiet nie jest prasą tylko dla mężczyzn; jest kobieco-męska i obejmuje wszystkie tematy prasy ściśle kobiecej (modę, sprawy sercowe, porady praktyczne, powieści biograficzne itd.). Przewaga kobiecości przejawia się jednak najdobitniej w zjawisku *cover-girl* (fotomodelki). Na okładkach ilustrowanych pism, niezależnie od tego czy są to pisma kobiece, czy nie, króluje twarz kobieca. *Cover-boys* natomiast zdarzają się równie rzadko w prasie kobiecej, jak i w „Paris-Match", „Jour de France" itd., słowem — w prasie męsko-kobiecej.

Możliwe jest tu tylko jedno wytłumaczenie. Jeśli w ilustrowanym piśmie kobiecym króluje twarz kobieca, a nie męska, to dlatego, że istotny tu jest model nadający się do identyfikacji, model czarującej kobiety-uwodzicielki, a nie kobiety, która byłaby przedmiotem uwodzicielskich poczynań. Jeśli zaś również w popularnym magazynie kobieta usuwa w cień mężczyznę, to dlatego, że pozostając identyfikującym podmiotem dla czytelniczek, dla czytelników jest obiektem pożądania. Ta zbieżność podmiotowej i przedmiotowej funkcji kobiety zapewnia

wyraźną hegemonię twarzy kobiecej. Jest to nie tylko panowanie kobiety jako podmiotu i przedmiotu zarazem, ale i panowanie wartości kobiecych w ramach tej kultury. Nie istnieje żaden konkurencyjny męski model nadający się do identyfikacji.

Nie wystarcza stwierdzić, że wartości kobiece biorą dziś górę. Trzeba również zbadać, jak wygląda archetyp współczesnej kobiety. Jest to kobieta wyemancypowana, ale jej emancypacja nie naruszyła dwu funkcji kobiety świata mieszczańskiego — uwodzicielki i pani domu. Na emancypację kobiety składa się nie tylko podniesienie jej znaczenia społecznego (dostęp do zawodów męskich, do praw politycznych itd.), ale i hipererotyzacja najwyższego stopnia, a także przejście od posług gospodarczych do kontrolowania elektrycznych robotów.

Model współczesnej kobiety jest synkretyczny w stosunku do trzech imperatywów: uwodzić, kochać, żyć wygodnie. Pomiędzy pojęciami domowego ogniska i miłości istnieje oczywiście antynomia: sprzeczność tę mogą rozwiązać albo pogodzić rozwód lub potajemna przygoda miłosna.

Najbardziej jednak zdumiewająca synteza dokonuje się pomiędzy erotyzmem i sercem: Nathan Leites i Marta Wolfenstein pierwsi dostrzegli w „Gildzie" pewien oryginalny typ kobiecy, który nazwali *good-bad girl*. (Następne jej wcielenia realizowały później słynne gwiazdy filmowe, następczynie Rity Hayworth.[11]) Taka *good-bad girl* robi wrażenie ulicznicy lub wampa, ale film przekonuje nas o tym, że dusza jej jest czysta, a serce pragnie tylko jednego — wielkiej miłości. Istotnie, klasyczne typy „dziewicy" i „wampa" znikły ustępując miejsca różnym wariantom owej *good-bad girl*, która po wampie odziedziczyła silny stopień erotyzmu, po dziewicy zaś — czystość. Ten stworzony na użytek filmu obraz jest wysublimowaną podobizną współczesnej kobiety: uszminkowana i wystrojona jak lalka, przeznaczona do miłości, szuka ona jednak wielkiego uczucia, czułości i szczęścia.

Być może jesteśmy tu świadkami pewnej rewolucji w dziedzinie kobiecości. Kultura chrześcijańska doprowadziła do najostrzejszej sprzeczności pomiędzy wyobrażeniem kobiety-matki lub siostry i tematyką seksualną. Ideałem miłosnych uczuć stała się dziewica, a wcieleniem potrzeb seksualnych — prostytutka. Pomiędzy tymi dwoma przeciwstawnymi sobie tematami

[11] M. Wolfenstein i N. Leites: *Movies, a psychological Study*; The Free Press, 1950.

nie zostały oczywiście zerwane pewne ukryte związki. Postępujące słabnięcie podstawowych wielkich zakazów seksualnych musiało doprowadzić do ich pogodzenia, przynajmniej zewnętrznego, pod znakiem kultury masowej. Powstał w ten sposób model kobiety, którego nieszczęsnym wcieleniem stała się Emma Bovary, łącząca w sobie cechy dziewicy i prostytutki. Pokuszono się o pogodzenie w ramach drobnomieszczańskiego życia Małgorzaty i Heleny trojańskiej. Małgorzata — dzięki staraniom Maxa Faktora i Mme Express — ustrojona na podobieństwo Heleny trojańskiej — ozdabia swoje mieszkanie i przyrządza posiłki, nie przestając marzyć o wielkim Fauście.

Równocześnie z tym mężczyzna niewieścieje: staje się bardziej uczuciowy, bardziej czuły, słabszy. Ojciec — rządca rodziny ustępuje miejsca ojcu o uczuciach „matczynych", mąż — pan i władca ustępuje miejsca towarzyszowi, realizujący swoją wolę kochanek — człowiekowi posiadającemu tylko zachcianki. I przeciwnie: emancypacja nadaje pewnym postawom kobiecym cechy męskości: fakt, że kobieta zaczyna określać się w sensie socjologicznym, sprawia, że określa się sama również w sensie psychologicznym. Spoza pozorów kobiecości wyłaniają się postawy samodzielne i zdecydowane.

I w tym również wypadku wysublimowany model takiej *masculin-feminine girl* pojawił się w filmie amerykańskim, a jego cechy charakterystyczne dojrzeli znowu Nathan Leites i Martha Wolfenstein. Nie wyolbrzymili bynajmniej symbolicznego znaczenia sceny z filmu („Mieć i nie mieć"), w której Laurent Bacall pyta Humpreya Bogarta: „Można pana prosić o ogień?" Poprzez ten błahy akt usamodzielnienia się w roli palącej, kobieta na własną rękę rozpoczyna *love making*. To ona zupełnie otwarcie proponuje mężczyźnie miłosną przygodę. Od tamtej pory film wielokrotnie powtarzał tę scenę: czy chodzi o pocałunek, czy o wyznanie „kocham cię" — inicjatywę przejmuje kobieta. Model kobiety, dla której postawa w miłości staje się samookreśleniem, znalazł ostatnio realizację w bohaterce filmu „Hiroszima moja miłość". To odwrócenie ról, przy którym kobiecie przypada decyzja, a mężczyzna w szczególny sposób zdaje się zajmować pozycję defensywną, wywołało wiele wniosków psychoanalitycznych. Ów schyłek cech męskich sięga przypuszczalnie głęboko. Tak więc wartości kobiece realizują się w życiu społecznym i nabierają w nim mocy działania, gdy tymczasem wartości męskie przenoszą w sferę marzeń i realizują się w sportach i zabawach. Ale nie koniec na tym: oto

zarysowuje się i zaczyna panować nowy model kobiety, pokrewny owym wielkim boginiom Azji Mniejszej, dziewicom i prostytutkom, którym towarzyszy ich męski partner, kochanek i satelita. Powstaje również idealny obraz mężczyzny, zarazem męskiego i czułego, opiekuńczego i otaczanego opieką, ale nie jest to już obraz władcy. Płeć naszej cywilizacji przesycona jest folliculiną. Historię o losach Fausta w świecie zachodnim kończy rozbrzmiewająca pieśń wiecznej kobiecości.

ROZDZIAŁ XVI

MŁODOŚĆ

W grupie społecznej czasów archaicznych ludzie starzy zachowują autorytet mądrości; przejście do świata dorosłych dokonuje się zgodnie z pewnym rytuałem, który jest gwarancją, że dzieciństwo naprawdę należy do przeszłości, a rodzi się wiek męski. Wraz z rozwojem cywilizacji obniża się autorytet ludzi starych, a przejście do świata dorosłych opóźnia się; pomiędzy dzieciństwem i wiekiem męskim nie ma już jak dawniej nagłego przeskoku, a formująca się jednostka długo pozostaje pod ciepłą opieką rodzinnego kokona; ostateczne pożegnanie z królestwem matki przynosi dopiero śmierć.

Typem człowieka, który ma przewagę w społeczeństwach czasów historycznych, jest człowiek dorosły. Ale w świecie współczesnym w momentach krytycznych z tym człowiekiem konkuruje człowiek młody, a właściwie „młody człowiek". Saint-Just, Robespierre to niemal młodzieńczy bohaterowie pierwszej wielkiej rewolucji czasów nowożytnych; od tamtej pory w awangardzie rewolucyjnych ruchów stawały zawsze młode pokolenia: tak było w 1830, 1848, 1871 we Francji, potem w październiku 1917, w czasie powstania algierskiego 1954 r. itd. I przeciwnie, silnym tendencjom reakcyjnym patronują ojcowskie, a nawet starcze portrety, jak Hindenburga w Niemczech, Pétaina we Francji.

Wszelki napór młodzieńczy powoduje przyspieszenie historii; ale ujmując zagadnienie szerzej — w społeczeństwie przechodzącym szybką ewolucję, a zwłaszcza w ramach cywilizacji, która w przyspieszonym tempie staje się dopiero sobą, rzeczą istotną nie

jest nagromadzone doświadczenie, ale włączenie się w nurt. Doświadczenia przodków stają się niepotrzebnym wałkowaniem tego, co już bezużyteczne, anachronizmem. „Mądrość starców" zamienia się w „bzdurne bajanie". Nie ma już mądrości. Całe społeczeństwo wciągnięte jest w proces walki z władzą starych. Tak zwane „odmładzanie kadr" (młodzi ministrowie, młodzi technicy, młodzi pracownicy uniwersyteccy) jest przejawem procesu ogólnego. W Stanach Zjednoczonych i w Związku Radzieckim wiek tego społecznego progu, od którego przestaje się okazywać człowiekowi pobłażliwość przysługującą „młodym", rozpoczyna się od trzydziestki, i to odmłodzenie zarysowuje się również we Francji, chociaż rządy „starych" uparcie się temu przeciwstawiają.

To nieustanne wstępowanie młodych po drabinie hierarchicznej odpowiada ciągłej degradacji, jaka staje się udziałem ludzi starych. Rzecz nie tylko w tym, że starość nie daje już doświadczenia przydatnego w działaniu — byli kombatanci z lat 1914—1918 niczego nie mogą nauczyć uczestników Ruchu Oporu, a ci z kolei nie znajdują wspólnego języka z młodzieżą roku 1960. Starości nie można również pogodzić z wartościami, które coraz bardziej wysuwają się na naczelne miejsce: z miłością, zabawą, teraźniejszością. Starość staje się czymś oderwanym, odrzuconym poza nawias realnego życia. Jest to świat walący się już w gruzy. Niegdyś roztaczający opiekę, osłania teraz odwrót starych.

Tej walce z gerontokracją odpowiada wzrost pajdokracji. Jeżeli rok 1789 oznacza jutrzenkę politycznej młodzieńczości, to „Cierpienia młodego Wertera" (1777) zwiastują jutrzenkę młodzieńczości w dziedzinie kultury. Od tej pory datuje się napór młodych zarówno w dziedzinie polityki, jak i kultury, i to bądź równocześnie, bądź następując po sobie kolejno. Romantyzm jest potężnym ruchem młodzieńczego zapału i rozczarowania, następującym po zawaleniu się Starego Świata i zwiastującym dążenia i aspiracje nowego człowieka. Młody Hegel i młody Marks, każdy na swój sposób, dokonują rewolucji w psychice człowieka, który opowiada się po stronie stającego się świata. Bóg — Ojciec ludzkości — dogorywa.

We Francji po przejściowym ustaleniu się (w okresie Pétaina) wartości starczych, na podium polityki wdzierają się w roku 1944 tacy ludzie, jak Chaban-Delmas, Kriegel-Valrimont, Mitterrand, Joinville, Hervé. Po względnym odzyskaniu władzy politycznej przez starych, od r. 1950 dochodzi do głosu nowa

fala, tym razem na terenie kultury masowej. W literaturze (Françoise Sagan i Françoise Mallet-Joris), w piosence (Elvis Presley, Paul Anka, Brenda Lee), w malarstwie (Bernard Buffet), w modzie (Yves Saint-Laurent), a przede wszystkim w filmie (Vadim, Malle, Truffaut, Chabrol, Godard) dochodzą do głosu wartości młodzieńcze.

Można sobie nawet zadawać pytanie, czy sprzeczność pomiędzy pokoleniami nie staje się w obecnej chwili jedną z podstawowych sprzeczności życia społecznego: czy pomiędzy młodym i starym robotnikiem nie ma — w języku i postawie życiowej — większej różnicy niż pomiędzy tymże młodym robotnikiem i studentem? Czy te same wartości kultury masowej, te same dążenia młodzieży w odróżnieniu od dążeń pokoleń poprzednich nie są udziałem ich obu?

*

„Ojcowie i dzieci" Turgieniewa, *Famille, je vous hais* Gide'a wytyczyły drogi procesu, który doprowadził dziś do czegoś, co można nazwać początkiem końca ery ojców. Liczna rodzina oparta na władzy ojca-przywódcy ustąpiła miejsca ograniczonej komórce rodzinnej opartej na dwojgu ludziach. Emancypacja kobiety i coraz powszechniejszy awans wartości kobiecych doprowadziły do detronizacji mężczyzny — pana i władcy. Mężczyzna zresztą godzi się chętnie na swoją nową rolę. Dzisiejsi ojcowie nie byliby zdolni sprawować władzy, w którą sami nie wierzą. Nie uznają już sami nakazów, których przestrzegania należałoby uczyć, dziewictwa córek, które należałoby chronić, kultu przodków czy obowiązującej ojca-mężczyznę etyki, którą należałoby przekazać chłopcom. Są to ojcowie „macierzyńscy", przyjacielscy „kumple". Dziecko nie musi tak jak dawniej walczyć z ojcem o to, by stać się dorosłym, ale trudniej mu przychodzi identyfikować się z nim. Zaciera się wzór — wizerunek ojca.

Ojciec nie określa już bez reszty tego wzniosłego połączenia projekcji i identyfikacji, tego konfliktu, na który składa się bunt i podziw, odmowa naśladowania i naśladowanie. Poprzez to wszystko właśnie dokonywała się przemiana dziecka w człowieka dorosłego. „Rodzino, nienawidzę cię" traci swój sens w epoce, w której, jak mówi Vadim *chłopcy i dziewczęta... nie walczą z moralnością swoich rodziców ani społeczeństwa, ale po prostu je ignorują* („Arts", 12 marca 1959).

Jednakże zgodnie z ogólnoludzką zasadą, wedle której każdy prąd wytwarza drugi prąd temu przeciwny, brak ojca odczuwany jest jako dotkliwa pustka... Jest tu też niewątpliwie nieuświadomiona tęsknota do ojca idealnego, sprawującego swą władzę, ale ludzkiego, ojca, którego zabrakło coraz liczniejszym ofiarom ojca nazbyt ludzkiego. I kto wie, czy popularność Gabina wśród młodych nie tłumaczy się tęsknotą do wytworzonego w wyobraźni ideału ojca: Gabin-patriarcha mieszczański („Rekiny finansjery") albo proletariacki („Rue de Prairies"), Gabin-komisarz policji albo gangster („Touchez pas au Grispi"), to zawsze twardy i męski starzec, który rozporządza rzeczywistą siłą, ale również ten, który wszystko rozumie.

Ze swojej strony matka pracująca, matka zawsze młoda, która możliwie najdłużej chce żyć własnym życiem, traci dla dziecka również w pewnej mierze charakter tej obsesyjnej i ogarniającej jak wody oceanu obecności. I tu znów, niewątpliwie, niejasno odczuwany brak matki „całkowitej" tłumaczy młodzieńcze poszukiwanie jakiejś wspólnoty, jakiejś wiary, kościoła czy klanu. (Kosztem schyłku ojca i matki podnosi się walor wielkich autorytetów ojcowsko-matczynych, a więc narodu, który jest państwem-ojcem i ojczyzną-matką, kościoła, nawet partii, a z drugiej strony — jak się o tym przekonamy — modeli wytwarzanych przez kulturę masową.)

Dzieciom nowej ery, rozpieszczanym przez rodziców, tak jak nigdy dotąd dzieci rozpieszczane nie były, nie dany jest jednak obraz Matki — nadrzędnej siły opiekuńczej i dającej poczucie bezpieczeństwa, oraz obraz Ojca — nadrzędnej siły rozkazodawczej. Te wielkie wzory panujące dotąd w religiach i mitach zacierają się w wyobraźni współczesnej. Obdarzony tak dużą rolą wątek Edypa, który zabija ojca, aby zająć jego miejsce i poślubić własną matkę, był niewątpliwie charakterystycznym przejawem głębokiego problemu człowieka, który walczy o potwierdzenie własnej tożsamości. Ale czy zdarza się jeszcze dziś taki Ojciec-władca, którego trzeba zabić, aby wyrwać mu z rąk berło i zidentyfikować się z nim? I niewątpliwie psychoanaliza dopiero wtedy sklasyfikowała, wyjaśniła i nadała świecki charakter temu wielkiemu tabu, gdy sytuacja Edypa zaczęła przeżywać swój schyłek...

Obsesja rodziców aż do ostatnich dziesiątków lat wyciskała swoje piętno na wytworach wyobraźni. Począwszy od antycznej tragedii do popularnej powieści rodzina jest tym terenem, na którym rozgrywają się zasadnicze konflikty (synowie i ojcowie,

teściowe i zięciowie, *vendetta*); melodramat czerpie chętnie z takich źródeł, jak tajemnica pochodzenia (dziecko podrzucone, skradzione), postaci ojczyma i macochy.

Ale ten stosunek ojciec-syn, a szerzej biorąc rodzice-dzieci, począwszy od XVI wieku przechodzi na obszarach fikcji istotną ewolucję. W XVI i XVII wieku Hamlet i Cyd czynią wyłom w bezwarunkowym dotychczas posłuszeństwie wobec ojca. Hamlet waha się, czy usłuchać nakazu zemsty za dokonane na ojcu morderstwo. Nie chce przyjąć bez zastrzeżeń nieubłaganej logiki rodzinnej *vendetty*. Zbyt pochłaniają go jego własne problemy. W to wahanie właśnie wsącza się nowoczesność, to jest szczelina w identyfikacji z osobą ojca. Hamlet dopiero *in extremis* dopełnia aktu identyfikacji.

W „Cydzie" Rodryg pozostaje oczywiście wierny ojcowskiemu żądaniu i odrzuca to, czego żąda miłość. Ale Chimena czuje się upoważniona przez nowe prawo, którego symbolem jest król, do tego, aby zapomnieć o obowiązku zemsty. Tym razem zwycięża już świadomość nowoczesna: ponad wolą ojca staje z jednej strony król (to jest powinność wobec narodu), a z drugiej — miłość.

I miłość z upływem lat coraz częściej odnosi zwycięstwo; jeszcze i w XX wieku — rzecz jasna — będą istniały melodramaty i tragedie rodzinne, w których rodzice i dzieci giną, odnajdują się, przeżywają rozłąkę, i w których prawo rodzinne tłumi bezsilną miłość. Ale miłość coraz częściej będzie się spotykać z uznawaniem swych praw za prawa nadrzędne. A przede wszystkim, wraz z rozwojem kultury masowej, postaci rodziców będą się coraz bardziej zacierać, aż wreszcie znikną zupełnie z horyzontu świata wyobraźni.

Komiksy i filmy amerykańskie oddają władzę w ręce bohatera samotnego, nie posiadającego rodziny. Jest to wątek w najwyższym stopniu heroiczny — mitologiczny heros bywał sierotą albo bękartem — potomkiem boga, jak Prometeusz i Herkules. Ale jest to też wątek nowoczesny w tym sensie, że o rodzicach bohatera nic nie wiadomo, nie dlatego, aby w jego pochodzeniu kryła się jakaś tajemnica, ale dlatego, że ta okoliczność po prostu i zwyczajnie nikogo nie interesuje. Tematem jest spotkanie dwojga ludzi idących samotnie przez życie — mężczyzny i kobiety — albo wspólna ich walka z losem.

W kulturze masowej istnieje pewna strefa centralna, w której temat rodziców zanikł. Usunięcie rodziców z pola widzenia jest charakterystyczne dla filmu amerykańskiego, choć nie brak

odcinków, na których rodzina staje się tematem ujętym w sposób zasadniczy („La famille Hardy"), albo wodewilowy („Vous ne l'emporterez pas avec vous"); istnieje też strefa marginesowa, w której ojciec czy matka jest postacią upadłą („Śmierć komiwojażera", „Na wschód od Edenu", „La fureur de vivre").

*

Mądry starzec zamienił się w emerytowanego staruszka. Człowiek dojrzały zmienił się w człowieka, któremu już ziemia usuwa się spod nóg. Ojciec — człowiek upadły czy ojciec — przyjaciel, jedno i drugie zaciera się w fikcji filmowej, tworzy jednolite, szare tło. Kobieta jest obecna wszędzie, ale znikła opiekuńcza matka. Rodzina, człowiek dojrzały tracą funkcję identyfikacji, a zarazem funkcje opiekuńcze; te funkcje, które zgodnie z tradycją spełniała rodzina i przodkowie, obejmują teraz bogowie współczesnego Olimpu — istoty żywe, z krwi i kości, oraz bohaterowie świata wyobraźni kultury masowej.

Nowym modelem jest człowiek szukający autorealizacji poprzez miłość, dobrobyt i życie prywatne. Nowy model tworzą mężczyzna i kobieta którzy nie chcą się zestarzeć, którzy chcą być wiecznie młodzi, aby wiecznie się kochać i wiecznie cieszyć się chwilą obecną.

*

Tak więc temat młodości obejmuje nie tylko młodych, ale również tych, którzy się starzeją. Ci ostatni nie przystosowują się do okresu starości, lecz — przeciwnie — walczą o to, żeby pozostać młodymi.

W latach trzydziestych wiek gwiazdy filmowej nie przekraczał dwudziestu pięciu lat, gwiazdora — dwudziestu ośmiu — trzydziestu. Przekroczenie tej granicy równało się schyłkowi kariery.

Od czasów wojny granica wieku przesunęła się. Są dziś aktorzy i aktorki filmowe, którzy przekroczywszy pięćdziesiątkę, nie utracili aktywności, jak Marlena Dietrich, Joan Crawford, Gary Cooper, Clark Gable. Nie oznacza to, aby młodość przestała być wymaganiem stawianym ze strony filmu, oznacza tylko, że odsunął się wiek, w którym się człowiek starzeje; młody, czołowy aktor jest wciąż młodym czołowym aktorem; w porządku chronologicznym aktorom przybywa lat, ale w porządku fizycznym, psychologicznym pozostają nadal młodzi, to znaczy aktywni,

żądni przygód, zakochani. Około pięćdziesiątki czy nawet sześćdziesiątki są wciąż męscy i piękni, muskularni, opaleni, zupełnie niepodobni do tych sześćdziesięcioletnich śpiewaków operowych o zarysowującym się brzuszku, którzy grają Romea i Julię. Gary Cooper nie zamienił się w pięknego starca; ściśle biorąc jest to stary adonis uwodzący młode dziewczyny w kwiecie wieku. Umarł jako człowiek młody.

Jakieś sto lat temu rozkwit trzydziestoletniej kobiety miał już w sobie coś jesiennego. Mężczyzna czterdziestoletni przeżywał swoją ostatnią przygodę miłosną, nękany przez demona południa. Odsuwanie się procesu starzenia przyspieszyło gwałtownie swoje tempo dzięki przemysłowi odmładzającemu. Zrodzony z hollywoodzkiego makijażu stał się on nie tylko sztuką ukrywania starości, ale wprost naprawia spustoszenia, jakich dokonują lata: chirurgia kosmetyczna, masaże, substancje produkowane na podstawie embrionów albo preparatów regenerujących, podtrzymują lub przywracają pozory młodości, a nawet istotnie odmładzają tkanki; tym samym utrzymywane są przy życiu wszystkie właściwe młodości uczucia, a zwłaszcza miłość.

Odmładzanie, początkowo dostępne tylko mieszkańcom dzisiejszego Olimpu, podlega obecnie demokratyzacji: *hammam*, *sauna* dla mężczyzn, instytuty piękności dla kobiet. Nowo narodzona gałąź sztuki — sztuka kosmetyczna szerzy się już teraz w podmiejskich dzielnicach, małych miasteczkach. Zapewnia równocześnie młodość i urodę. Ta sztuka zapowiada być może wynalezienie jakiegoś potężnego eliksiru młodości, który zdoła nas zamienić w prawdziwych mieszkańców Olimpu...

Tymczasem zaś nowa Trójca — miłość, uroda, młodość — otacza aureolą nowy model człowieka dorosłego, który mając trzydzieści, czterdzieści, pięćdziesiąt, sześćdziesiąt, a wkrótce niewątpliwie i więcej lat, aż do bram śmierci pozostaje młodzieńcem, któremu lęk przed śmiercią każe gorączkowo przeżywać chwilę obecną.

*

Starość uległa dewaluacji. Wiek dojrzały nabiera cech młodzieńczych. Młodość ze swojej strony nie jest już, ściśle biorąc, młodością: jest okresem dojrzewania. Okres dojrzewania jako kategoria wieku pojawił się dopiero w cywilizacji dwudziestowiecznej.

Społeczeństwa pierwotne poprzez rytuał inicjacji dokonywały gwałtownego przejścia od dzieciństwa do wieku męskiego: czy odbywało się to w wieku dwunastu, czternastu czy szesnastu lat, osobnik poddany inicjacji zajmował odtąd miejsce w społeczeństwie dorosłych. Pewne komponenty wieku dojrzewania, pojawiające się równolegle z dojrzewaniem płciowym albo społecznym wejściem w świat dorosłych, występowały zawsze w pewnym momencie młodzieńczego rozwoju. Ale pojęcie wieku dojrzewania jako takiego pojawia się dopiero wtedy, kiedy społeczny rytuał inicjacji traci cechy zabiegu operacyjnego, zanika albo ginie zupełnie. Wiek dojrzewania jest istotnie okresem indywidualnego poszukiwania inicjacji, pełnym niepokoju przejściem pomiędzy nie zakończonym jeszcze dzieciństwem i dojrzałością, która nie podjęła jeszcze swoich obowiązków, przygotowaniem do życia społecznego (nauka zawodu, studia ogólne) i wchodzeniem w życie społeczne (praca, prawa obywatelskie). Zapowiedź postaci dorastającego młodzieńca pojawia się już w starożytności wraz z ateńskim efebem, a zwłaszcza z postacią Alcybiadesa, tego protoplasty dzisiejszych chuliganów, tego attyckiego Jamesa Dean, który po nocach rozbijał święte posągi i wreszcie ruszył przez morze na sycylijską przygodę. Ale nie było młodzieńczego niepokoju u Dafnis i Chloe, podobnie jak nie było go u Romea i Julii, u tych dzieci, co kochają się jak dorośli (nawet dorośli kochankowie kochali się wtedy jak dzieci). Tak samo księżniczka de Clèves jest kobietą w młodzieńczym wieku, a nie młodą dojrzewającą dziewczyną. Trzeba było dopiero Cherubina z „Wesela Figara" i młodego Wertera, aby rzeczywiście pojawiła się w literaturze postać naprawdę nowa, istota niepewna, nieustalona, sprzeczna w sobie, ni to dziecko, ni dorosły, ale ktoś, kto łączy w sobie bezładnie zmieszane cechy właściwe obu tym okresom życia. Od tej pory młodość będzie się wypowiadała bezpośrednio, dając poezji jej kształt współczesny: Shelley, Novalis, Rimbaud opisują tajemnice młodości; nigdy od czasu „Myśli" Pascala i „Wyznań" Rousseau, tego wiecznego młodzieńca, pełna sprzeczności istota życia ludzkiego i jej głębokie prawdy nie zostały tak jasno wyrażone — a zostały wyrażone niejasno, jak wszystkie głębokie prawdy. Ci genialni młodzieńcy zostali przepaleni własnym wewnętrznym ogniem albo porażeni życiem. To, co nam mieli do przekazania, dowodzi, że to istotnie młodość skupia w sobie całą prawdę, która później rozprasza się w ciągu ludzkiego wędrowania przez życie.

W młodości „osobowość" społeczna nie jest jeszcze skrystalizowana: przybrane role nie zakrzepły jeszcze w zakrywające twarz maski, młody człowiek w wieku dojrzewania poszukuje siebie samego i istoty tego życia, jakim żyją dorośli; stąd rodzi się pierwsza i zasadnicza sprzeczność pomiędzy szukaniem autentyczności i pragnieniem społecznej integracji. Do tych dwutorowych poszukiwań dochodzi jeszcze poszukiwanie „prawdziwego życia". A poszukiwania te wszystkiemu nadają mocniejsze barwy — sceptycyzmowi i zapałom. Najwyższym nakazem jest tu potrzeba prawdy; „szczerość" jest wartością przewyższającą „wierność". Tę młodzieńczą etykę wyraża na swój sposób Brigitte Bardot: na pytanie, „jaką cechę ceni pani najwyżej u mężczyzny?" odpowiada — chcę, „aby nigdy nie grał komedii." Pierwsze czynione po omacku kroki w świecie dorosłych przynoszą dwa sprzeczne ze sobą uczucia: zadowolenie, jakie daje autoafirmacja (zarabianie pieniędzy, miłość), a jednocześnie głębokie niezadowolenie, płynące z wchłonięcia przez wielką i nudną machinę życia (małżeństwo, praca zawodowa, kolejne stopnie kariery), która prowadzi do emerytury i śmierci. W młodości właśnie krystalizują się takie wartości, jak protest, odmowa zgody: jest to wstręt albo odrzucenie opartych na hipokryzji czy też konwencjonalnych stosunków i zakazów, w pewnych granicach jest to odrzucenie świata. I wtedy następuje jedno z dwojga: albo nihilistyczne zamknięcie się w sobie czy też w wąskiej młodzieńczej grupie, albo bunt — bunt bez powodu czy też bunt przybierający zabarwienie polityczne.

Około połowy XX wieku wszystkie te rozproszone, indywidualne tendencje nabrały charakteru zjawisk socjologicznych: uznanie wieku dojrzewania jako pewnej klasy wieku obserwujemy nie tylko w cywilizacji zachodniej, ale w skali światowej. W Ameryce, Związku Radzieckim, Szwecji, Polsce, Anglii, Francji czy Maroku widzimy wspólną wszystkim grupom młodzieży tendencję do głoszenia własnej moralności, noszenia własnego uniformu (granatowe dżinsy, koszulki polo), do posłuszeństwa wobec własnej mody, do utożsamiania się z bohaterami, bądź to filmowymi (James Dean, Belmondo), bądź opisywanymi w kronikach wydarzeń; równocześnie do kultury masowej przesącza się właściwy młodzieży typ wrażliwości („nowa fala" w filmie, powieści Saganki).

Grupy łobuzów, chuliganów, awanturników w czarnych swetrach, głoszą wściekły nihilizm, bunt, pogardę, aspołeczność młodości. Na drugim krańcu ten opór może stać się fermentem

rewolucyjnym, jak to było w wypadku Japonii i Turcji (1960). Dzisiejsza młodzież jest do głębi zdemoralizowana biurokratyczną nudą, jaką ocieka społeczeństwo dorosłych, a jeszcze bardziej może niepewnością i hipokryzją ustalonych wartości. W sposób niezmiernie żywy przeżywa ona wielkie pytanie o sens ludzkiej egzystencji; bardzo głęboko naznaczyło ją chyba to poczucie możliwego samobójczego unicestwienia ludzkości, poczucie, jakie zrodziła bomba atomowa. Odnajduje jednak w kulturze masowej pewien estetyczno-ludyczny styl, harmonizujący z jej nihilizmem, uznanie wartości prywatnych, które odpowiada jej indywidualizmowi, i przeżywaną w wyobraźni przygodę, którą karmi się jej własna, wciąż niesyta, potrzeba przygody. To właśnie może wytłumaczyć fakt, że młodzież mogła dokonać pewnego przełomu w kulturze masowej: James Dean był pierwszym i najwznioślejszym bohaterem młodzieży, w którym wcieliły się szalony głód życia i bunt bez przyczyny, frenetyczny entuzjazm i znużenie, pragnienie pełni, zafascynowanie i pociąg do niebezpieczeństwa. Jego życie nadało cechy autentyczności jego śmierci, a śmierć nadała autentyczność jego życiu — James Dean był Shelleyem kultury masowej. Jego śladami poszli Anthony Perkins, Belmondo. Potem *rock and roll* dostarczył okazji na skalę światową do nowego wybuchu młodzieńczej witalności. Od tej pory pewien odcinek kultury masowej zarezerwowany jest dla bohaterów młodzieżowych i młodzieżowych treści. Jest to zresztą odcinek o niesprecyzowanych granicach, treści te rzadko występują w stanie czystym, bo kultura masowa wnosi w nie swoją stereotypową koncepcję miłości, właściwy sobie zabieg — *happy end* i apologię życiowego sukcesu. Rzadkie są filmy takie jak „A bout de souffle", z James Deanem, „Le Petit Soldat" (Godarda), „The Wild One" z Marlonem Brando, „Paris nous appartient" (Rivette), „Niewinni czarodzieje" (Wajdy), w których młodzież narzuca swoje poczucie tragizmu... Tak samo w piosence: Paul Anka i Brenda Lee to raczej mali, kieszonkowego wymiaru dorośli niż przedstawiciele młodzieży.

Kultura masowa ma tendencję do włączania dysonansowych treści młodzieżowych w swoje zharmonizowane standardy. Ma również tendencję do tworzenia „Olimpu nastolatków", w którym oswojeni Prometeusze zamieniliby się w Ganimedów. Kultura masowa zakończyła krystalizację młodości jako nowej klasy wieku. Dostarcza jej bohaterów i rynsztunku. A równocześnie stara się ścierać jej ostre kanty, dławić to, co w niej jadowite.

*

Stosunki projekcji-identyfikacji pomiędzy młodzieżą a kulturą masową układają się w sposób mniej uporządkowany, niż to ma miejsce w wypadku dorosłych: podczas gdy dla dorosłych świat gangu, wolności, morderstwa jest spokojną ucieczką o charakterze projekcji, dla młodych te same treści mogą się stać modelem-wzorem postępowania. Stąd pewne oddziaływanie kultury masowej, w szczególności filmu, jeśli chodzi o przestępczość nieletnich. Wpływy te dotyczą oczywiście tylko mniejszości młodych, których warunki społeczne albo rodzinne do przestępczości predysponują, i w odniesieniu do nich kultura masowa dostarcza przykładów, podsuwa pewien styl. Szerzej rzecz biorąc jest jakieś pokrewieństwo pomiędzy grupą młodzieży nie włączonej jeszcze w społeczeństwo, a opartej na stosunkach emocjonalnych z jednej strony i gangiem — z drugiej. Jest pokrewieństwo pomiędzy głodem przygody, tym mocnym tchnieniem świata wyobraźni, któremu obce jest prawo i pragnieniem wolności, niebezpieczeństwa, niejasnym poczuciem, że zabójstwo jest jakąś inicjacją, z naturalnym „lafcadyzmem", obecnym w młodym człowieku. Kultura masowa staje się więc czymś ambiwalentnym w stosunku do tego ambiwalentnego okresu wieku... Młodzież jest żywym fermentem kultury masowej; ta zaś jest równocześnie pożywką i pożywieniem, jej esencją i rozpuszczalnikiem.

Wreszcie, na płaszczyźnie zasadniczej, praktyczne oddziaływanie wielkich tematów identyfikacji kultury masowej (miłość, szczęście, wartości osobiste, indywidualizm) jest silniejsze w młodości, okresie w najwyższym stopniu plastycznym niż w każdym innym okresie życia. Kultura masowa włącza młode pokolenie w kulturę nowoczesnego społeczeństwa. I *vice versa* — młodzież najmocniej odczuwa potrzebę nowoczesności i w tym kierunku kieruje kulturę masową. Na płaszczyźnie wieku dojrzewania następuje więc intensyfikacja treści i oddziaływań kultury masowej. Dominującymi modelami nie są modele wytwarzane na terenie rodziny [12] ani szkoły, ale te, które wytwarza prasa i film. Ale z kolei te właśnie modele ulegają odmłodzeniu.

[12] Widma ojca i matki nie zostały jednak na dobre wypędzone. Wszelkie kryzysy nękające „społeczeństwo w stanie wzrostu" budzą albo budzić będą odwoływanie się do wielkich mitów ojcowsko-matczynych wielkich Wodzów, wielkiego Kościoła, Wielkiej Partii, Narodu.

Można mówić o homogenizacji w oparciu o dominantę młodzieży, podobnie jak mówimy o homogenizacji w oparciu o dominantę kobiecą.

Kultura masowa rozkłada więc wartości postulujące władzę „starych", kładzie nacisk na dewaluację starości, realizuje pierwszeństwo wartości młodzieżowych, i przyswaja sobie częściowo doświadczenia, które są własnością młodych.

Jej maksyma brzmi: „Bądźcie piękni, bądźcie zakochani, bądźcie młodzi". Z punktu widzenia historii kultura masowa przyspiesza i tak już przyspieszoną przyszłość naszej cywilizacji. Z punktu widzenia socjologii bierze udział w odmłodzeniu społeczeństwa. Z punktu widzenia antropologii — potwierdza sformułowane przez Bolka prawo nieustannego opóźnienia, ponieważ przedłuża dzieciństwo i okres młodości u jednostki dorosłej. Wreszcie — z punktu widzenia metafizyki — jest niekończącym się protestem przeciw temu nieuniknionemu złu, jakim jest starość.

ROZDZIAŁ XVII

KULTURA W SKALI GLOBU

Współczesna ilustrowana prasa, film, radio i telewizja rozszerzyły się na wszystkie kraje kuli ziemskiej. System masowych środków upowszechniania kultury jest systemem uniwersalnym.

Treści kulturowe, które zrodziły się w Stanach Zjednoczonych, a które tworzą to, co nazwałem kulturą masową, opanowały film, prasę, radio i telewizję narodów Europy zachodniej i ta ekspansja postępuje w dalszym ciągu. Produkowane w Hollywood filmy rozchodzą się po obszarze dwóch trzecich naszej planety. Komiksy i romanse filmowe znajdują odbiorców w skali międzynarodowej dzięki takim koncernom, jak Opera Mundi. Pomimo różnic etnicznych w Japonii przyjął się i zapanował ten sam typ kobiecej urody — uczesanie, szminka, podkreślanie oczu, ubranie, sposób zachowania; pomimo konserwatyzmu w dziedzinie kultury, wzory amerykańskiego filmu zapanowały na dużym odcinku japońskiego filmu. Niezależnie od różnic ekonomicznych, kultura masowa dociera do rozwijających się krajów Azji i Afryki. W Związku Radzieckim *jazz* i *rock and roll* przedostają się poprzez oka sieci — zasłony ochronnej — i drogami młodzieżowego czarnego rynku przenikają aż na Syberię; tematyka filmu stalinowskiego, chcąc nie chcąc ustępuje miejsca wartościom osobistym człowieka, miłości, rozrywkom. Więcej jeszcze: pierwszy radziecki lot kosmiczny rozpoczął zarazem proces kreowania gwiazd na sposób amerykański. Nie pozowane zdjęcia Titowa z jego ładną żoną, włączenie jego życia prywatnego w ten obraz, jaki oferuje się tłumom — wszystko to sprawia,

że pierwszy kosmonauta staje się pierwszym „mieszkańcem Olimpu" w pojęciu zachodnim, a na terenie Wschodu. Nie można oczywiście (jak dotąd) twierdzić, że ten nowy nurt rosyjski doścignie kulturowy nurt Zachodu. Jedno jest pewne: że zarodniki kultury masowej gromadnie posuwają się ku granicom Związku Radzieckiego.

Jest w kulturze masowej jakaś nadzwyczajna zdobywcza energia. Naturalnie, trzeba sobie zdawać sprawę i z oporu, jaki napotyka. Niektóre narody, jak chiński, są przed nią zamknięte. W innych tę inwazję powstrzymują religia, państwo, rodzina. Odrzucają ją ideologie, których hasłem jest: „produkcja przede wszystkim". Kultura masowa, istotnie, jest ze swej strony anarodowa, apaństwowa, przeciwna akumulacji. Jej podstawowe treści to potrzeby prywatne, emocjonalne (szczęście, miłość), potrzeby wyobraźni (przygoda, wolność) czy wreszcie potrzeby materialne (dobrobyt). Ale i to właśnie stanowi o jej zdobywczej energii. Wszędzie tam, gdzie rozwój techniczny czy przemysłowy rodzi nowe warunki życia, wszędzie, gdzie kruszą się dawne tradycyjne kultury, powstają nowe potrzeby indywidualne, dążenie do dobrobytu i szczęścia.

Potrzeba dobrobytu i szczęścia, w miarę jak w ciągu XX wieku staje się wartością uniwersalną, umożliwia nadanie kulturze masowej charakteru uniwersalnego. I odwrotnie — kultura masowa nadaje tym potrzebom charakter uniwersalny. Znaczy to, że rozszerzająca się kultura masowa nie tylko jest wynikiem opanowania całej kuli ziemskiej przez nową cywilizację, ale i przyczynia się do tego opanowania. Rozbudza nierozwinięte dotąd, ale wszędzie istniejące w stanie potencjalnym potrzeby, bierze udział w rozszerzaniu nowej cywilizacji.

Z tej racji kultura masowa jest odbiorcą, stawką i determinantą w procesie ujednolicania się świata, wywołanym rozwojem technicznym i ekonomicznym.

Istotnie, kultura masowa w miarę rozszerzania swojego zasięgu wykazuje tendencję do niszczenia kultur *hic et nunc*. Nie niszczy ona wszelkiego folkloru — zastępuje tylko dawne folklory nowym folklorem kosmopolitycznym; *cover-boys* i *cover-girls*, *rock and roll* i samby ... radiofoniczne i telewizyjne turnieje itd. Ten nowy kosmopolityczny folklor wchłania w siebie elementy folklorów regionalnych, narodowych czy szczepowych: jest to w pewnym sensie stop różnych folklorów, które łącząc się tworzą jeden trzon o charakterze uniwersalnym: jazz pochodzenia murzyńsko-amerykańskiego, neapolitańska pio-

senka, rytmy tropikalne (samby, bajon, cza-cza-cza), piosenka żydowska, „Dzieci Pireusu", „Mustafa", wszystko to można znaleźć w grających szafach Europy, Azji, Ameryki, Afryki, Oceanii. W filmie legendy biblijno-chrześcijańskie w stylu „Ben-Hura", kawalkady w płaszczach z kapturami i szablą przy boku, westerny, przygody w buszu, bunty sipajów, tworzą ów skarbiec legend, w którym dominanta hollywoodzka, to znaczy biała i amerykańska, nie powinna przesłaniać nam wkładu kultury europejskiej, murzyńskiej, indiańskiej. Podobnie ogólnoświatowy folklor sportowy, który ustalił swoje zasady w stuleciu anglo-saksońskim (rugby, football, tenis, atletyka), nawiązuje do starożytnych albo tradycyjnych zawodów.

Niezależnie od tego pojawiały się utwory o charakterze synkretycznym, w samej swojej koncepcji kosmopolityczne; *na usługach Rosjanina, Tołstoja, szwedzka aktorka pod kierunkiem amerykańskiego reżysera wstrząsa widzami Zachodu, Indii i Japonii* — mówił Malraux; i od czasu tej hollywoodzkiej „Anny Kareniny" odtwarzanej przez Gretę Garbo, coraz wyraźniej zaznacza się owa synkretyczna tendencja filmu. Wyraża się ona w filmach wspólnej produkcji i superfilmach, w których na przykład kręconego w Jugosławii Michała Strogowa gra Niemiec, Curd Jurgens, albo Kalabryjczykiem Rocco jest Francuz, Alain Delon.

A wreszcie rozprzestrzenia się także język — już nie tylko synkretyczny, ale uniwersalny w tym, co jest w nim bezpośrednim konkretem — język obrazów: zdjęcia, filmy, komiksy, reklama, afisze.

Charakter tego kosmopolityzmu jest dwojaki: jest on antropologiczny, to znaczy tworzący jakiś trzon wspólny ludziom wszystkich cywilizacji — stanowią go nie tylko obrazowy język, właściwy filmowi, prasie ilustrowanej, telewizji i reklamie, ale również pierwotne czy też podstawowe namiętności ludzkie, możność pobudzania tych procesów projekcji i identyfikacji, które odbudowują „tę mentalność mistyczną a konkretną", o której mówi Vendryès. Cytuję tu całe jego zdanie, przypominane często przez G. Cohen-Séat: *Czy ta mistyczna a konkretna mentalność, która została już niemal usunięta poza obręb naszego wspólnego języka — nie odzyska na tyle dawnej mocy, aby ukształtować nasz język na nowo, na swoje podobieństwo, i narzucić mu swoje własne nawyki?*

Istotnie, kultura masowa odwołuje się do uczuciowych dyspozycji jakiegoś stworzonego w wyobraźni uniwersalnego człowieka,

bliskiego dziecku i człowiekowi pierwotnemu, ale nadal obecnego we współczesnym *homo faber*. I rzeczywiście jedną z podstaw kosmopolityzmu kultury masowej jest powszechność procesów wchodzących w skład owego „pierwotnego trzonu" ludzkiego myślenia i uniwersalność człowieka — istoty obdarzonej wyobraźnią.

Uniwersalizm kultury masowej jest także zarazem lansowaniem pewnego, coraz bardziej uniwersalnego typu człowieka współczesnego, człowieka, który dąży do polepszenia warunków życia, który szuka swojego osobistego szczęścia i uznaje wartości nowej cywilizacji. Kultura masowa jednoczy ze sobą ściśle dwie ewentualności: uniwersalność pierwotnej uczuciowości i uniwersalność nowoczesności. Każda z nich znajduje oparcie w drugiej i to wzajemne powiązanie stanowi o sile ogarniającej świat kultury masowej. Dzięki temu właśnie przenika ona do Azji i Afryki i rozbudza tam te potrzeby, które w strefie zachodniej są już rozbudzone. Kultura masowa przynosi ze sobą modele kulturowe dotyczące wszystkich dziedzin stosunków miłosnych, urody, sposobu ubierania się, podobania się, erotyzmu, *savoir vivre'u*, mieszkania. Są to uczuciowe i praktyczne modele osobowości, a przyjmują się łatwo, bo są aspektem kulturowym wielkiego, ogarniającego cały świat naporu cywilizacji technicznej, a także dlatego, że zdają się zwiastować nadchodzące ziemskie zbawienie.

Co do tego można sobie zadawać pytanie: w społeczeństwach zachodnich mentalność ludzka uległa przekształceniu pod wpływem przemian ekonomicznych, a zwłaszcza szybkiego rozwoju przemysłu. Na terenach „trzeciego świata" zaczyna się dokonywać rewolucja mentalności pod wpływem przemysłu ultralekkiego, to jest masowych środków komunikacji (radia i filmu w pierwszym rzędzie), choć przemiany w społeczeństwie jeszcze nie nastąpiły. W krajach zachodnich umiejętność czytania i pisania upowszechniła się wcześniej niż kultura audio-wizualna. W „trzecim świecie" kolejność ta bywa często odwrócona. Kultura audio-wizualna ogarnia ogromne obszary, na których panuje jeszcze analfabetyzm.

Już teraz, wcześniej jeszcze nim zachwiały się fundamenty tradycyjnych społeczeństw, rolę siły napędowej odgrywa dynamiczny i ogarniający całą ziemię rozwój wszelkiego rodzaju środków komunikacji i łączności, poczynając od dróg morskich i powietrznych, poprzez radio, prasę i film, a kończąc na przekazie telewizyjnym. Naville i Lefebvre, każdy w odmienny

sposób, podkreślają w swoich pracach coraz istotniejszą rolę, jaką odgrywa sieć dróg komunikacji i łączności — istny system nerwowy na skalę planetarną, rozwijający się z niesłychaną szybkością i sprawujący niejako nadzór nad rozwojem naszego globu. *Całość środków komunikacji i łączności zapanuje z czasem nad całością produkcji, podobnie jak jakaś wielka spółka może zapanować nad całym społeczeństwem.* [13]

Istotnie, kultura masowa nie ma na swoim terenie żadnej liczącej się konkurencji. Wrogami jej są systemy, które pragną — na okres tymczasowy zresztą — podporządkować konsumpcję produkcji (np. system Chin Ludowych). Napotyka ona na opór tych systemów i ideologii, które nie chcą widzieć ostatecznego celu ludzkości w indywidualizmie czy też w życiu ziemskim. Czuje odrazę do filozofii niepokoju i ascetyzmu. Okazuje sprzeciw wobec komunizmu. Ale socjalistyczna czy też komunistyczna moralność pojmowana jako pełna realizacja zasad międzyludzkiego braterstwa, miłości bliźniego, wspólnoty, słowem — jako przezwyciężenie egoizmu i rozwój życia osobowego w ramach kolektywnego życia, nie jest ciągle jeszcze moralnością panującą, zaś kulturą przeważającą na płaszczyźnie aktualnej rzeczywistości jest kultura masowa. I właśnie dlatego, że odpowiada ona aktualnej rzeczywistości (włącznie z potrzebami, jakie zgłasza ona pod adresem świata wyobraźni), jest tak żywa i zaborcza, a kosmopolityczna dlatego, że osiągnęła już stadium światowego upowszechnienia. Ci, którzy w kulturze masowej widzą tylko mistyfikację, są w błędzie, ulegają sami mitowi.

W rzeczywistości sytuacja jest paradoksalna. Kultura masowa właśnie wtedy, gdy — zdawałoby się — zdołała zapewnić ogólnoświatowe zwycięstwo wartościom amerykanizmu czy mieszczańskiego indywidualizmu, przyczynia się sama do podkopywania władzy mieszczaństwa i przewagi amerykanizmu.

W krajach Ameryki Łacińskiej, Azji i Afryki procesy przekształcania się mieszczaństwa w klasę panującą przebiegają nieporównanie słabiej; nie zdołały się tam jeszcze uformować szerokie klasy średnie, na których burżuazja mogłaby się oprzeć; masy ludowe są bądź ściśle związane z wielkimi potęgami (ZSRR, Chiny), bądź przez nie popierane. Dostarczają one wzorów organizacyjnych w zakresie taktyki i techniki oraz idei przewodnich; wielkie przedsiębiorstwa górnicze czy przemysłowe znajdują się

[13] Naville: *Vers l'automatisme social;* „Revue Française de Sociologie" lipiec — sierpień 1960, s. 275—285.

w rękach międzynarodowego kapitału; rodzima burżuazja nie może utwierdzić swojego nadrzędnego stanowiska ani w stosunku do mas ludowych, ani wobec wielkich monopoli.

Nie chcę się tu wdawać w szczegółową analizę; istotne jest jedno: postawiwszy problem socjologicznej słabości burżuazji i klas średnich w krajach „zapóźnionych w rozwoju" albo „nadrabiających opóźnienia rozwoju", trzeba stwierdzić, że kultura masowa tę słabość pogłębia, rozkładając od wewnątrz te myślowe struktury, które zachodnim klasom średnim i zachodniej burżuazji zapewniły zdobywczą energię. Klasy te umacniały swoją historyczną pozycję pod znakiem etyki głoszącej przedsiębiorczość, spoistość rodziny, prywatne inwestowanie, związane z kolei z moralną zasadą nie szukania bezpośredniego zadowolenia (mieszczański „purytanizm" tak świetnie opisany przez Maxa Webera). Otóż wraz z kulturą masową pojawiają się nowe modele: bezpośredniego zadowolenia, czasu wolnego, komfortu, dobrobytu, prywatnego indywidualizmu i konsumpcji i stają się podstawowymi modelami klas średnich oraz burżuazji. Od tego momentu rozpoczyna się jakby wykorzenienie — historyczne, społeczne — tych klas. Ofiarą tego wykorzenienia i osłabienia pada również znaczna część intelektualistów. Szukają ocalenia w ludzie; w płaszczyźnie artystycznej, wyruszają na poszukiwanie źródeł rodzimego folkloru (populiści czy neopopuliści Ameryki Łacińskiej jak Amado, Asturias); w płaszczyźnie politycznej wspomniani intelektualiści będą tworzyć kadry ruchów antyimperialistycznych, antykapitalistycznych, nastawionych wrogo wobec Ameryki Północnej. Z socjologicznego punktu widzenia można więc kulturę masową, jako czynnik osłabienia i wyobcowania, uznać za opium dla klas średnich i burżuazji „trzeciego świata".

Dla mas ludowych natomiast jest ona niczym alkohol. Przede wszystkim burzy tradycyjne wartości i dziedziczone po przodkach modele gruntowniej i silniej niż wszelka propaganda polityczna. Rodzi istotnie marzenia o charakterze projekcji, ale jednocześnie niektóre marzenia o charakterze projekcji przekształca w pragnienia. Pragnienie dobrobytu, życia indywidualnego dochodzi do głosu jednocześnie z niezadowoleniem, pragnieniem zemsty, buntem. Konsumpcja w wymiarze wyobraźni rodzi wzrost faktycznego zapotrzebowania konsumpcyjnego, ale w przeciwieństwie do klas zamożnych, które prą do rzeczywistej konsumpcji, to narastające w masach ludowych zapotrzebowanie pozostaje bez ujścia. Takie napięcie pomiędzy szerokim zapotrzebowaniem a rzeczywistością, która nic prawie nie ma

do zaofiarowania, może wywołać stan odrętwienia — rodzaj ograniczającej się do oglądania katalepsji, jak to ma miejsce w wypadku owych niedożywionych chłopów z Abruzzów, którzy co wieczór idą do kina, szukając ucieczki od życia w kraju fikcji.

To prawda, że kultura masowa podsyca u dużej części młodzieży ludowych klas miejskich marzenie o życiu na modłę amerykańską. Ale te marzenia nie znajdują innego ujścia poza nielicznymi przejawami mimetyzmu (noszenie bluzy o modnym kroju, *coca-cola*, *rock and roll*). Proamerykańskie partie polityczne niewielki zaiste mają pożytek z tego zjawiska sprzyjającego amerykanizacji życia. Przeciwnie (a paradoks jest tu tylko pozorny), właśnie rewolucyjne, antyamerykańskie ruchy, idące wbrew prądom powierzchniowym, zużytkowują nurt głębinowy zrodzony przez kulturę masową. W rzeczywistości te ruchy rewolucyjne wysuwają hasła dobrobytu, konsumpcji, pewności w uzyskaniu pracy, jednostkowej i zbiorowej wolności. W takim kontekście korzyść z oddziaływania kultury masowej, która rozkłada wartości tradycyjne, a stwarza nowe problemy, przypadnie właśnie partiom komunistycznym. Ale te nowe potrzeby nie zostaną zaspokojone przez system, który nazywa się komunistyczny. Przeciwnie — aparat systemu będzie się starał przyspieszyć industrializację, to znaczy będzie starał się o zwiększoną akumulację kapitału na cele produkcyjne, a nie o rozdrabnianie kapitału (co zresztą nie byłoby wystarczające) na cele konsumpcyjne. Ale i taka sytuacja również może trwać tylko przez czas ograniczony: w dalszym ciągu burzyć się będą i fermentować coraz to nowe pragnienia, nowe potrzeby. A będzie to proces tym silniejszy, że reżim wcześniej czy później nastawi się na podniesienie konsumpcji. Oznacza to, że kultura masowa na obszarze „trzeciego świata" sprzyja podwójnej wierze: rodzi się tu wiara w wartości kultury zachodniej i wiara w zaspokojenie doraźnych potrzeb przez aparat nazywany komunistycznym. Oznacza to również, że kultura masowa, która w swojej pierwszej fazie popierała rozwój politycznych tendencji antyamerykańskich, antykapitalistycznych, antymieszczańskich, w drugiej fazie popierać będzie w gruncie rzeczy rozwój wartości i modeli indywidualizmu, dobrobytu i konsumpcji. Tylko jakiś powszechny kataklizm, nowa wojna światowa, to znaczy sięgający samych podstaw wstrząs całej przyszłości naszej planety (co nie jest wykluczone), zdołałby położyć kres temu procesowi, którego końcem będzie triumf amerykanizmu i klęska Ameryki.

ROZDZIAŁ XVIII

DUCH CZASU

PYTANIE

Kultura masowa stawia przed nami zasadniczy problem.

Nie jest to problem wartości artystycznej. Nie wystarczy przeciwstawiać Louisa Armstronga Debussy'emu — to śmieszne i głupie.

Nie jest to problem wartości humanistycznej. Zestawienie Montaigne'a z Dean Martinem, Sokratesa z Jerry Lewisem — to czysty idiotyzm.

Nie jest to też problem alienacji. Jeśli odniesiemy go do wszystkiego, co mieści się w świecie wyobraźni, co jest marzeniem, rozrywką, będzie to termin pozbawiony jakiegokolwiek sensu, bo w takim razie alienacja jest i pozostanie czymś nie tylko nieodłącznym, ale niezbędnym dla człowieka; będzie to również termin pozbawiony jakiegokolwiek sensu, jeżeli odnosić się będzie wyłącznie do świata kapitalistycznego, zważywszy, że i wszędzie indziej codzienne życie podlega ekonomicznym, politycznym, ideologicznym i kulturalnym alienacjom; termin — wreszcie — pozbawiony jakiegokolwiek sensu, jeżeli będzie uwzględniać tylko kulturę masową, a nie jej podłoże.

Podobnie jak Marks krytykę Świętej Rodziny sprowadził do krytyki rodziny ziemskiej, tak i krytykę mitologii współczesnego Olimpu trzeba by sprowadzić do krytyki naszej przemysłowej Beocji. I nie można ograniczyć tej krytyki do krytyki kapitalizmu, bo choć zrodził ją, co prawda, rozwój kapitalizmu, odpowiada ona istniejącemu stanowi rzeczy w sposób o wiele głębszy i bardziej złożony, czego dowodzi pozycja, jaką zdołała już zdobyć w ZSRR i w krajach demokracji ludowej. Jest to więc krytyka prowadząca do postawienia wielowymiarowego i całościo-

wego problemu. Chodzi o to, w jakim kierunku zmierza życie w tej strefie naszego świata, która jest najbardziej rozwinięta pod względem techniczno-przemysłowo-konsumpcyjnym, i w jakim nieuchronnie pójdzie życie w każdym społeczeństwie konsumpcyjnym, niezależnie od jego oficjalnej ideologii.

MITOLOGIA ZIEMI

Kultura masowa jest embrionem religii ziemskiego zbawienia, ale do tego, by stała się w pełni religią, brakuje jej obietnicy nieśmiertelności, elementu sakralnego i boskiego. Głoszone przez nią wartości — miłość, szczęście, znalezienie własnej pełni — są kruche i nietrwałe. Ziemska, śmiertelna istota ludzka, na której opiera się kultura masowa, jest sama czymś tak bardzo kruchym, tak bardzo nietrwałym; kultura ta włączona jest w bieg historii, jej rytm jest rytmem współczesności, sposób uczestniczenia w niej — ludyczno-estetyczny, styl jej konsumpcji — laicki, jej stosunek do świata — realistyczny.

Toteż olimpijscy bogowie kultury masowej nie są prawdziwymi bogami, nawet bohaterowie fikcyjni są jak my śmiertelni. Rozwój mitów został zahamowany; nie ma mitów o stworzeniu świata, nie ma kosmogonii, nie ma Objawienia, nie ma Tablic Prawa. Manichejska walka Dobra ze Złem toczy się dalej zawzięcie, ale bez udziału Mazdy i Arymana, Boga i Szatana. Fatum i opatrzność obecne są w świecie dalej, ale jako jakieś tajemnicze i nie upostaciowane siły.

Wewnętrzna sprzeczność kultury masowej — jej żywotność i słabość — polega na tym, że wprowadza i rozwija pewne procesy religijne w dziedzinie tego, co najzupełniej świeckie, procesy mitologiczne — w dziedzinie tego, co najzupełniej empiryczne. I odwrotnie: procesy empiryczne i świeckie wprowadza w ideę, która jest matką dzisiejszych religii — w ideę szczęścia osobistego.

A więc pomimo kruchości swoich instytucji, pomimo niemożności przekształcenia się w religię ziemskiego zbawienia, mimo realizmu, który jest zresztą nieodzowny, mimo tego, że podstawy jej są tak słabe i nietrwałe — kultura masowa kształtuje mitologię człowieka XX wieku. I odwrotnie: pomimo tej mitologii — pozostaje laicka i przyziemna.

Kultura masowa, nie mogąc skrystalizować się ostatecznie w religię życia prywatnego, nie może zarazem sięgnąć poza

sferę prywatną. Podobnie jak nie może stać się zinstytucjonalizowaną religią, tak samo nie może oprzeć się na potędze doczesnej i posługiwać się aparatem przymusu. Nie może posługiwać się szkołą, partią, wojskiem, państwem. Opiera się tylko na prawach rynku, konsumpcji, na ludzkiej pożądliwości. Nie ma innych sztandarów poza fotosami kociaków i gwiazd filmowych, podobnie jak nie ma innych obrządków i form kultu poza wpisywaniem autografów i oklaskami publiczności.

Zaborczość kultury masowej czerpie swą siłę z dzisiejszej potęgi tego, co prywatne i doczesne, ale tu też tkwi źródło wszystkich niedostatków tej kultury. Istotnie, w tej mierze, w jakiej z „modelami" ojca, wychowawcy, wielkich ludzi, konkurują zwycięsko nowe modele kulturowe, ograbia ona rodzinę, szkołę czy partię z roli sił formujących jednostkę. Istotnie, ukazując możliwość szczęścia ziemskiego, odbiera zbawieniu poprzez religię jakąś cząstkę jego substancji. Ale ta imperialistyczna zaborczość napotyka tamy i granice. Cenzura ze strony państwa i religii powstrzymuje *libido*, które w przeciwnym razie nie znałoby żadnych hamulców. Ale co najistotniejsze, religia, państwo, naród i partia karmią się tymi obszarami ludzkiej rzeczywistości, które w kulturze masowej mogą częściowo wyschnąć i obumrzeć, ale którymi nie potrafi ona zawładnąć. Religia ma do swojej dyspozycji niebiańskie pastwiska, a jej moc panuje tam, gdzie kultura masowa nie sięga — u wrót lęku i śmierci. Państwa, narody i partie natomiast opierają się na zbiorowym uczestnictwie lub na społecznych strukturach, którymi kultura masowa nie interesuje się wcale.

Toteż choć kultura masowa zdobywa sobie pole działania, tocząc od wewnątrz albo spychając zeń inne kultury, nie zdoła ani ostatecznie podkopać, ani doprowadzić do rozkładu czy to religii, czy państwa.

PEŁNIA I PUSTKA

Pomiędzy człowiekiem a jego sobowtórami przebiega jakby wielka wymiana, w której kształtuje się jego jednostkowa świadomość, jego osobowość, a która obejmuje zarazem stosunki ze światem wyobraźni o charakterze kompensacyjnym. Otóż poważna część tej wymiany dokonuje się właśnie za pośrednictwem kultury masowej.

W kulturze masowej stopienie się świata wyobraźni i rzeczy-

wistości sięga o wiele głębiej niż w religijnych czy bajecznych mitach. Świat fikcji nie ma swojej siedziby w niebie, ma ustalone miejsce na ziemi. Bogowie — gwiazdy filmowe i inni mieszkańcy dzisiejszego Olimpu, demony — zbrodniarze, mordercy są pośród nas, kość z naszej kości, jak my śmiertelni. Kultura masowa jest realistyczna.

Ta bliskość pomiędzy biegunem rzeczywistości i biegunem wyobraźni umożliwia nieustanne procesy elektrolizy. O oryginalności, specyfice kultury masowej stanowi kierunek, w jakim — za pośrednictwem procesów identyfikacji — zwróciła się pewna część konsumpcyjnych dążeń wyobraźni. Jest to pęd do realizacji — i w społeczeństwach zachodnich wzrost w konsumpcji wyobraźni wywołuje wzrost rzeczywistego popytu, rzeczywistych potrzeb. (Przy czym one same coraz bardziej przesycone są elementami wyobraźni, jak potrzeby związane z pozycją, luksusem, prestiżem.) Osią rozwoju ekonomicznego staje się hasło, które jeszcze sto lat temu byłoby czymś nie do pomyślenia: zrealizować świat wyobraźni, co więcej, pod wpływem kultury masowej samo życie w coraz silniejszym stopniu staje się przedmiotem konsumpcyjnego stosunku — tak się dzieje przynajmniej na pewnym średnim poziomie, pomiędzy dwoma zmiennymi progami. Uczestniczenie w życiu wyobraźni bynajmniej nie wyklucza uczestniczenia w życiu rzeczywistym, przeciwnie: jedno z nich wzmaga drugie. Młodzi „aktywiści" w zakresie filmu, radia i tygodników ilustrowanych są również najaktywniejsi w swoim życiu osobistym i stosunkach koleżeńskich.

Ale nie wszystko w życiu może być przedmiotem konsumpcji, a konsumpcyjne społeczeństwo nie wszystko może i będzie mogło dać. A może nawet dając — odbiera. Nie może dawać jednocześnie pewności i ryzyka. Dając pantofle — odbiera przygodę; dając obraz odbiera żywe ciało. Kultura masowa dostarcza na płaszczyźnie fikcji tego wszystkiego, co nie może być przedmiotem konkretnej konsumpcji. Jest zatem przygodą życia pozbawionego przygody, niedostatkiem dla życia w komforcie, komfortem dla życia w niedostatku, zbrodnią czcigodnego ojca rodziny, szlachetnością istot nieszlachetnych, okrucieństwem dusz wrażliwych, wrażliwością nieczułych...

Jednocześnie cały odcinek życia swoich konsumentów kultura masowa przenosi w płaszczyznę fikcji. Otacza swojego odbiorcę kręgiem zjaw, jego umysłowi otwiera drogę w wielość światów wyobrażonych lub wyobrażalnych, rodzi w jego duszy rój niezliczonych, żyjących za niego sobowtórów.

Tak więc kultura masowa działa w dwu kierunkach. W jednym powołane przez nią do życia sobowtóry żyją w naszym zastępstwie, wolne i niezależne; pocieszają nas w niedostatkach naszego życia, odwracają uwagę od tego życia, które nam jest dane. W drugim zaś zachęcają nas do naśladownictwa, dają przykład, jak poszukiwać szczęścia. Z jednej strony niezaspokojone potrzeby użyźniają ogromne obszary wyobraźni, na których kwitnie działanie i przygoda; z drugiej — fikcyjna pełnia szczęścia i miłości użyźnia życie empiryczne. Z jednej strony kultura masowa dostarcza życiu pokarmów, z drugiej — skazuje je na atrofię.

To podwójne, hipnotyczne i praktyczne oddziaływanie włącza niewątpliwie niemałą ilość jednostek ludzkich w nurt rozwojowy społeczeństw zachodnich, ponieważ uspokaja albo oczyszcza te potrzeby, które nie dadzą się zrealizować, podsyca albo budzi inne, które dadzą się zrealizować, a wreszcie — przystosowuje człowieka do najbardziej podstawowych procesów tego rozwoju. Trzeba jednak uwzględnić i inną ewentualność: oto kultura masowa może także zacierać poczucie różnicy pomiędzy rzeczywistością i światem wyobraźni jakimś jakby nieustającym somnabulizmem albo obsesyjną psychozą. Tak jest w wypadku tych wszystkich, którzy są zbyt biedni materialnie, albo zbyt bogaci duchowo (w zakresie oniryzmu), którzy nie mogą dostosować części swych marzeń do rzeczywistości, części własnej rzeczywistości — do marzeń. Są to wypadki indywidualne, ale również i zbiorowe — żyjące w nędzy grupy ludzkie, zafascynowane kinem i telewizją, czerpią z tego współczesnego opium namiastkę szczęśliwości, m i m o i w ł a ś n i e d l a t e g o, że żyją poza sferą konsumpcji i indywidualistycznych standardów.

Trzeba jeszcze uwzględnić i to, że czasem następuje burzliwe odwrócenie procesów projekcji i identyfikacji zwłaszcza u młodych, którzy chcą żyć życiem gangu i gardzą tanim szczęściem *happy endu*. W tym znaczeniu kultura masowa staje się już nie czynnikiem przystosowania, ale fermentem, zaczynem nieprzystosowania. „Modelem" staje się wtedy twardy mężczyzna, zawadiaka, człowiek wyjęty spod praw; kultura masowa niewątpliwie faworyzuje młodzieńczy „bunt bezprzyczynowy", który wybucha coraz to w innym punkcie naszego globu, włącznie (i przede wszystkim) ze społeczeństwami najlepiej „zintegrowanymi". (Nie przyłączę się tutaj do ogólnego koncertu głosów konformizmu, aby rzucić filisterskim kamieniem w te młodzieńcze bunty; stwierdzę tylko, że przecenia się ich zasięg, a nie docenia głębi. Ich zasięg: występują tylko w przejściowym okresie, który

wkrótce zaciera się i ginie pod przystosowaniem wieku dojrzałego. Głębia: w tych buntach zawiera się najostrzejszy sprzeciw wobec stylu życia współczesnych społeczeństw i ujawniają się ich najgłębsze problemy; będzie to z jednej strony ukazanie nędzy ludzkiej, na której opierają się społeczeństwa uważające się za najbogatsze — czy to ekonomicznie, czy ideologicznie, z drugiej strony niemożność znalezienia innego oparcia poza otchłanią nihilizmu, w którą zwaliły się wielkie wartości transcendentne.)

Inaczej mówiąc — kultura masowa przystosowuje się do tych, którzy się już sami przystosowali, i przystosowuje tych, którzy dają się przystosować, to znaczy, że jest czynnikiem integrującym życie społeczne, gdy rozwój warunków ekonomicznych i społecznych już integracji utorował drogę; młodzi buntownicy nie mogą długo stawiać oporu i zostaną niebawem włączeni w nową a liczną warstwę konsumentów, zharmonizowaną z nowym stylem życia. Dialektyka dwukierunkowego krążenia przebiega więc prawidłowo na średnim poziomie społeczeństw zachodnich: pozwala przeżywać potrzeby życia zastępczo, na płaszczyźnie wyobraźni, a w zamian za to nadaje tym potrzebom kierunek dążeń do dobrobytu i szczęścia. Wszędzie indziej działanie tej dialektyki jest zakłócone albo sama ona staje się czynnikiem zakłócającym spokój.

Ale i wtedy, a więc w każdym wypadku, wprowadza ona i rozprowadza poza ramy, w których funkcjonuje, a więc na cały nasz glob, wielkie modele nowego życia.

W ten sposób bierze w siebie pełnię i pustkę cywilizacji, która ją wydała, siłę i słabość jej ogólnoświatowej ekspansji.

DUSZA TECHNIKI

Istoty i roli kultury masowej nie wyczerpują bez reszty relacje: projekcja-identyfikacja, rzeczywistość-świat wyobraźni, pełnia-pustka, które to relacje są odpowiednikami nowego nurtu zachodniej cywilizacji. Kultura masowa, którą zrodził techniczny, przemysłowy, kapitalistyczny rozwój społeczeństw mieszczańskich na najwyższym stopniu ewolucji, buduje dialektyczne stosunki pomiędzy treściami cywilizacji mieszczańskiej a techniczno-przemysłowo-kapitalistycznym systemem: doprowadza do aktualizacji możliwości tkwiące w technice, przemyśle i kapitalizmie,

a zarazem pobudza prądy indukcyjne w łonie procesów obejmujących cały nasz glob.

Technika przekształca stosunki między ludźmi oraz stosunki między człowiekiem i światem. Obiektywizuje, racjonalizuje, depersonalizuje. Wszystko zdaje się sprowadzać do cyfr. Istnieje swoiste urzeczowienie techniczne, które trzeba odróżniać od „reifikacji" fetyszystycznej, w którą wciela się potrzeba posiadania, jak również istnieje ściśle współczesna odmiana alienacji, którą zrodziło sprowadzenie wszystkiego do ilości i do abstrakcji.

Kultura masowa jest wytworem nowoczesnych technik, wnosi i ona swój udział w abstrakcji, podstawiając obrazy na miejsce żywych ciał, ale jednocześnie jest i reakcją na świat abstrakcyjnych stosunków. Rzeczywistości abstrakcyjnej i urzeczowionej przeciwstawia, na przekór, fikcyjny świat jakości i konkretu. Jest elementem humanistycznym poprzez technikę i wbrew technice — techniczny świat zaludnia obecnością człowieka — głosem, muzyką, obrazem. I tak jak ludzie pierwotni żyli otoczeni zjawami, duchami, wszechobecnymi sobowtórami, tak i my, cywilizowani ludzie XX wieku, żyjemy w świecie, w którym technika budzi do życia pradawną magię.

Dzięki technice również zmotoryzowane *week-endy* i wakacje pozwalają odzyskać utracony kontakt z naturą, sporty pozwalają odzyskać naturalność ciała, zbieranie owoców, polowanie, rybołóstwo pozwalają odnaleźć gesty pierwotnej ludzkości, a zabawa pozwala odnaleźć utraconą duszę dziecka.

Odzyskanie utraconej przeszłości poprzez właściwe nowoczesnemu czasowi wolnemu zabawowe przekroczenie życia stechnicyzowanego idzie w tym samym kierunku, co kultura masowa. Pod jej naporem w rzeczywistość życia wkracza na powrót jakość i konkret (szczęście, miłość); ona mnoży stosunki emocjonalne, nieustannie pobudza życie osobiste. W tym sensie można uważać kulturę masową za element kontralienacji (założywszy naturalnie, że jedna alienacja może wypierać drugą). Wprowadza nas ona nie tyle w życie techniczne, ile w umiejętność nie-technicznego życia w stechnicyzowanym świecie.

W rzeczywistości ten przeciwstawiający się technice prąd zbiega się z prądem, który nurtuje gdzieś w głębi samą technikę, a zakłada — jak to z naciskiem formułuje Kostas Axelos — dopełniający się antagonizm podmiotu i przedmiotu, *ego* i *res*.[14]

[14] Kostas Axelos: *Marx, penseur de la technique;* Editions de Minuit, 1961.

Afirmacja przedmiotowości technicznej jest odpowiednikiem afirmacji człowieka-podmiotu. Cywilizacja, która sprowadza wszystko do przedmiotów, wywołuje tym samym nieuchronnie wzrost subiektywnej roli tych, którzy panują nad przedmiotami, biorą je w posiadanie czy konsumują. Im bardziej obiektywizuje się świat, tym bardziej subiektywny staje się człowiek. Nie należy tego sformułowania traktować schematycznie, gdyż w rzeczywistości, wskutek rozwoju cywilizacji technicznej, uprzedmiotowienie ogarnia bardzo wiele wycinków życia ludzkiego (rozkład zajęć, płaca, ceny, organizacja, racjonalizacja, abstrakcyjność życia, zamykanie w kategoriach ilości, urzeczowienie). Ale w logice tego rozwoju leży również to, że pewne dodatkowe wartości subiektywizmu mogą równoważyć dodatkowe wartości obiektywizmu, że na przykład obiektywizacja pracy może wywołać subiektywizację życia poza godzinami pracy.

Stąd owa dialektyczna sprzeczność, obejmująca zarówno ludzi, jak i przedmioty stechnicyzowanego świata. Procesy obiektywizacji sięgają samej natury ludzkiej, ale zarazem życie osobiste ulega postępującej subiektywizacji indywidualizacji. Przedmioty stają się rzeczami, narzędziami, przyrządami, ale jednocześnie nasiąkają wartościami subiektywnymi, emocjonalnymi, estetycznymi. Toteż dwoisty charakter kultury masowej, techniczny i antytechniczny, abstrakcyjny i konkretny, obiektywizujący i subiektywizujący, przemysłowy i indywidualistyczny, opiera się na tej samej zasadzie, która jest podstawową zasadą techniki.

Ten istotny, a przybierający różne formy, dualizm odnajdujemy też na płaszczyźnie przemysłu i kapitalizmu. Moraliści — w końcu dość naiwni — pierwszej połowy naszego wieku nie potrafili ani dojrzeć, ani zrozumieć, że przemysłowe standardy konsumpcji mogą być jednocześnie koncentratami witamin dla ducha, pigułkami personalizacji. Nie mogli zrozumieć zjawiska masowego indywidualizmu. Tak samo trudno było i dostrzec, i zrozumieć, że kapitalizm, nastawiony na materialny zysk, poprzez to właśnie szukanie zysku, penetrowanie i podbijanie nowych lądów wyobraźni, może pobudzać rozwój życia subiektywnego.

Prawda, że technika, przemysł, kapitalizm niosą za sobą cywilizację realistyczną, która wielkie porywy subiektywne wpisuje w dążenia ziemskie. Jednak realizm ten tym mocniej przesyca świat empiryczny elementem duchowym, a żywą, śmiertelną jednostkę poddaje przybierającej fali subiektywizmu.

Rzecz w tym, że indywidualizm mieszczański dostał się w orbitę rozwoju techniczno-przemysłowo-kapitalistycznego. To integruje go i przekształca. Przekształca, bo uogólnia w oparciu o standardy konsumpcyjne.

Era konsumpcji dopiero się rodzi, jest tymczasem jeszcze dość wąsko zlokalizowana. Odpowiada ona pewnemu rodzącemu się typowi rozwoju o równie wąskiej lokalizacji, który ponadto nie jest bynajmniej pewny, jeśli wziąć pod uwagę potężnie działające w świecie antagonizmy. Kultura masowa przyjmuje się w konsumpcyjnej fazie społeczeństw techniczno-przemysłowo-kapitalistyczno-mieszczańskich. Jest odpowiednikiem życia, w którym głód przestał być problemem, zmniejszył się ciężar elementarnych potrzeb, i w którym pojawia się człowiek-konsument.

W zestawieniu z przedstawicielem dawnego drobnomieszczaństwa, którego stale powstrzymywały troska o oszczędność, zasady moralne, religia, jest to istota pełna pożądliwości. Nie puściły jeszcze te wielkie rygle-zakazy, ale już wszystkimi szczelinami wciska się w życie pragnienie zaspokojenia pragnień. Kapitalizm jest potężnym czynnikiem poddającym dzisiejszy świat wszelkim pożądliwościom: w pierwszym rzędzie kładzie nacisk na zysk, potem na konsumpcję, a przez cały czas na pieniądz. Pieniądz zaś coraz niechętniej daje się odkładać, inwestować, coraz bardziej idzie na konsumpcję. W ten proces włącza się kultura masowa. Umie ona przetwarzać pragnienia w sny i sny w pragnienia. Wywiera wpływ na wielokształtnego Erosa i sama jest jedną z jego licznych twarzy. Lecz — jak to już wcześniej było powiedziane — każe Erosowi nie tylko podniecać zmysły, ale i koić dusze. Zaślubiając wciąż na nowo Erosa i Psyche, każe jego bodźcom kształtować subiektywną sferę prywatnej jednostki, dążącej do zaspokojenia własnych potrzeb.

Człowiek—konsument to nie tylko człowiek, który coraz więcej konsumuje. To również jednostka, która nie jest zainteresowana w inwestowaniu. W społeczeństwie tradycyjnym, z chwilą gdy zapewnione zostało minimum egzystencji, życie jednostki wypełniała praca nad pomnażaniem majątku rodzinnego. *W połowie XX wieku* — głosi formuła Fromma — *tendencja do akumulacji ustąpiła miejsca tendencji odbiorczej, której ostatecznym celem jest pochłanianie.* Ratalne sprzedaże,

ubezpieczenia społeczne, gwarancje zamieniające ludzi w urzędników, wszelkiego typu zabezpieczenia, emerytury, starają się odciążyć jednostkę od dawnego obowiązku akumulacji mienia rodzinnego, od troski o oszczędzanie. Funkcję inwestowania przejęły w *Welfare state*, czy w społeczeństwach żyjących w dobrobycie, państwo oraz wielkie przedsiębiorstwa.

Ta przepaść oddzielająca indywidualną *somę* od społecznego *phylum* sięga i na inne tereny. W wielkich systemach technobiurokratycznych usychają ludzkie treści. Świat produkcji i organizacji staje się abstrakcyjny i lodowaty, poddany technikom, elicie władzy i logice władzy. I wtedy, gdy wielkie organizacje ignorują konkretnego człowieka albo go miażdżą, właśnie w konsumpcji, w czasie wolnym i prywatnym życiu może on znaleźć lub odnaleźć zainteresowanie, zrozumienie i zadowolenie.

Występuje zatem głęboki dualizm: z jednej strony człowiek-konsument, z drugiej państwo-inwestor, z jednej strony jednostka prywatna, z drugiej zbiurokratyzowany świat, z jednej strony zatomizowana istota ludzka, z drugiej — potężne aparaty władzy. Jednostka, którą zwolniono od troski o własne bezpieczeństwo, o własną starość i przyszłość jej dzieci, której praca została zautomatyzowana i która stała się bezsilna wobec wielkich potęg, jednostka, przed którą otworzyły się możliwości konsumpcji i czasu wolnego, zajmie odtąd konsumpcyjną postawę wobec własnego życia.

Jednostka prywatna, która chce być konsumentką własnego życia, skłonna będzie doceniać teraźniejszość. Coraz bardziej zresztą czuje się pozbawiona przeszłości; nie otrzymuje już od niej mądrości, zasad życia; dawne wartości, wielkie wartości transcendentne, rozkruszone zostały w przyspieszonym biegu stawania się.

Człowiek, coraz bardziej pozbawiony przeszłości, jest również coraz bardziej pozbawiony przyszłości. Zwolniony od trudów akumulacji, nie śmie spojrzeć w niewiarygodną twarz przyszłości. Tradycyjne niebezpieczeństwa wojny występują w nowej odmianie — wielkiej apokaliptycznej groźby. Perspektywy postępu występują w nowej odmianie — wizji, roztaczanej przez *science-fiction*.

Tak więc, wówczas gdy państwo reguluje stosunki z przeszłością i przyszłością, jednostka trzyma się kurczowo podstawowego uzasadnienia teraźniejszości: szukać przyjemności i własnej pełni. Kultura masowa z samej swej istoty odpowiada temu prywatnemu „hiperindywidualizmowi". Co więcej: przyczynia

się do osłabienia wszystkich ciał pośredniczących — od rodziny do klasy społecznej — i współdziała w wytworzeniu luźnego zbiorowiska jednostek — masy ludzkiej — stojącej u stóp supermachiny społecznej.

Kultura masowa odwraca się od tego wszystkiego, co dotyczy władzy, państwa, organizacji, pracy i wszelkich zbiorowych namiętności poza zabawą. Często ignoruje rodzinę, nigdy jednak nie ignoruje pary ludzkiej: mężczyzny i kobiety.

Jednostka, coraz bardziej wykorzeniona z przeszłości, nie inwestująca w nic poza własnym życiem, może słusznie dopatrywać się uwznioślonego wizerunku własnej sytuacji w bohaterach filmowych — tych bohaterach bez przeszłości i bez innej przyszłości poza *happy endem* — tak ściśle realizujących hasło: „szukajcie własnej pełni".

Standardy przemysłu kulturowego — mity lub modele, mity i modele — odbijają kulturowe przypływy i odpływy na odcinku prywatnym. Adresatem ich jest zawsze jednostka prywatna. Są to mity-modele prywatnego spełnienia, prywatnego szczęścia.

Ten indywidualizm jest spadkobiercą indywidualizmu drobnomieszczańskiego, ale techniczno-przemysłowo-kapitalistyczno-konsumpcyjne determinanty, jak również właściwy kulturze masowej dynamizm, zaszczepił mu pewne elementy dodatkowe, nadał mu nowy kształt i wigor.

Kultura masowa w pewnym sensie dostarcza małomieszczańskiemu egoizmowi wzorów dotyczących prestiżu, „pozycji", zadowolenia z siebie, podobnie jak przeciętnej codzienności dostarcza fikcyjnych kompensacji. Patrząc na tę rzecz inaczej, ów ludyczno-estetyczny nurt nadaje w pewnej mierze nowy kształt utylitarnie nastawionej świadomości drobnomieszczańskiej; nurt erotyki, *libido*, uchyla ciężkie wrota zakazanych rozkoszy; nurt młodzieńczy nanosi w życie dorosłych swoje żyzne namuły, budzi chęć życia. Połączenie tendencji erotycznych, konsumpcyjnych, ludyczno-estetycznych i młodzieńczych działa na drobnomieszczański indywidualizm odmładzająco jak surowica Bogomolca.

Prawdę mówiąc, odmładza i zarazem infantylizuje. Jest bowiem jakaś infantylna regresja w życiu chwilą, życiu zatomizowanym, które odwraca się od tego, co przedstawia istotny problem: od życia w społeczeństwie i życia w historii, od nędzy i potęgi człowieka. Ale jednocześnie mocniej występuje kierunek rozwoju ludzkości — jest to młodzieńczość.

Nowy indywidualizm, rodzący się z indywidualizmu drobnomieszczańskiego, różny jest od klasycznego hedonizmu. Ten bowiem, oddany wyłącznie rozkoszy chwili, w oczywisty sposób był obojętny na to, co jest bodaj najnowszym wkładem kultury masowej: na uczestnictwo w teraźniejszości świata.

Kamera i mikrofon, które chwytają i przekazują to, co chwilowe, są idealnymi narzędziami kultury w służbie bieżącej rzeczywistości. W zasadzie jednak i kamera, i mikrofon równie dobrze nadają się do rejestrowania i przechowywania przekazu, to znaczy do funkcjonowania zbiorowej pamięci. Ta druga funkcja jednak już zanikła, przygłuszona bujnie rozwijającą się funkcją bezpośrednią; stało się to pod naciskiem cywilizacji chwili obecnej, którą znów z kolei wyznaczyły głównie kamera i mikrofon.

Kultura masowa na całym swym ogromnym froncie, który zarazem odpowiada aktualnej rzeczywistości i ją kształtuje, faworyzuje teraźniejszość.

Stara się na przykład usunąć *in illo tempore* dawnych mitów, podstawiając na to miejsce: „zdarzyło się to tydzień temu". Zaszczepiona na aktualności mitologia wydaje owoc — powszednią epopeję mieszkańców współczesnego Olimpu. Dwieście lat temu opowiadano by bajkę: „Żył kiedyś w Persji cesarz, który był smutny, bo jego żony nie rodziły mu dzieci. Odtrącił więc ukochaną małżonkę, a jego wysłannicy zaczęli szukać po całym świecie tej, która by mu dała syna i dziedzica". „France-Dimanche" i „Ici-Paris" nie dość, żep osiadają rzeczywiste podstawy do snucia wokół tego wątku przeróżnych wariacji (rzeczywiście istnieje szach perski, który odtrącił Sorayę, a poślubił Farah Dibę, a ta zaś mu dała potomka), odczuwają ponadto potrzebę, aby te epizody włączyć w aktualność, zatopić ów mit w sprawdzalnej teraźniejszości.

Równolegle z tym obserwujemy, jak nieustanna zachęta do konsumpcji i do zmiany (reklama, moda, nowy szyk i nowa fala), nieustanny strumień świateł fleszów i sensacji, splatają się w jakiś gorączkowy rytm, w którym wszystko się zużywa; piosenki, filmy, lodówki, przygody miłosne i samochody ustępują szybko miejsca następnym. Odnawiająca się moda, nowy szyk i nowa fala raz po raz gruntownie spłukują teren. Film, piosenka żyją jeden sezon, ilustrowane pisma wyczerpują się w ciągu

tygodnia, dzienniki — z godziny na godzinę. Po wiecznym jakoby czasie sztuki nastąpił błyskawicznie płynący czas nagłych sukcesów i fleszów, wzburzony potok aktualności. Wciąż nowa teraźniejszość przyjmuje w siebie dopływ kultury masowej. Dziwna ta teraźniejszość, zarazem przeżywana i nie przeżywana. Przeżywana w płaszczyźnie psychicznej, wtedy gdy ciała tkwią w nawrotach i jednostajności życia codziennego (wstawanie o tej samej porze, posiłki w tych samych godzinach itd.); tylko „olimpijczycy" przeżywają ją w pełni. Ale ta teraźniejszość, która codziennie przepływa przez oczy i uszy człowieka, niezliczonymi ssawkami przywiera do jego psychiki. Przyspieszony i przyspieszający innych czas, który unosi swoich pasażerów, wzmaga jeszcze ścisłe przystawanie do dziejącej się teraźniejszości.

To przystawanie do teraźniejszości i zgoda na nią sprawiają, że kultura masowa jest kulturą świata w stadium stawania się; ale będąc kulturą w stadium stawania się, nie jest ona kulturą stawania się. Pozwala człowiekowi godzić się na swoją przejściową i podlegającą przemianom naturę, ale nie pozwala mu przyjąć tego faktu z pełną odpowiedzialnością. Jest kulturą wiecznego i zmiennego „dzisiaj" — proponuje „luźne następstwo chwil obecnych"[15]. Przyczynia się do tego nowego konformizmu, który White nazywa „współczesniactwem", a który teraźniejszość traktuje jako absolutny punkt odniesienia. Rozbija na atomy zarówno czas, jak jednostkę ludzką... Ale w zgodzie na teraźniejszość jest nie tylko ślepota, ucieczka, pogoń za rozrywką. Wielkie wartości transcendentne starły się w przyspieszonym procesie stawania się cywilizacji, włączonej w nieodwracalny czas. Zastępują je wartości oparte na konsumowaniu bieżącego życia. Zaczyna panować przekonanie, że prawdy i sensu trzeba szukać w zjawiskach zewnętrznych. Podstawową prawdą staje się to, co jest.

Kultura masowa zwraca umysł ludzki ku teraźniejszości. Równolegle z tym rodzi niesłychane wędrówki duchowe do tego, co „gdzie indziej". Wyobrażone „gdzie indziej" zawsze otaczało społeczeństwo i egzystencje, nawet najściślej zamknięte. Ale nasza cywilizacja na swój własny i szczególnie szeroki sposób przejawia tę istotną cechę, czyniącą z człowieka „istotę z wielkiej dali" wiecznie błądzącą duchem po najodleglejszych horyzontach istnienia.

[15] J. Gabel: *La fausse conscience* — maszynopis.

Nieobecne twarze tych, którzy zajęci są pracą mechaniczną, wykonaniem jakiejś drobnej cząstki. Utkwione gdzieś w dal spojrzenia pasażerów metra, autobusu. A przy stole, w gronie rodzinnym, znów dziennik albo telewizja, znów jakieś „gdzieś indziej"... Nie umiejscowione w niebie religijnych mitów, ale błądzące po światach jednorodnych z kulturą masową albo wręcz po jej szlakach.

Nie jest to tylko „gdzie indziej" wolności, przygody, dołów społecznych, snów na jawie, ale również „gdzie indziej" tego, co się w danej chwili spełnia na całym naszym globie. Właśnie telewizja rodzi ową najdalej posuniętą wszechobecność „gdzie indziej" przy najdalej posuniętej nieruchomości „tutaj". Telewidz w pantoflach dzień w dzień karmiony jest wielorakim koncentratem kosmosu.

To „gdzie indziej" nie wchłania „tutaj" ani odwrotnie. Tworzy się natomiast dialektyka: tu — gdzie indziej, gdzie indziej — tu, która włącza się w wyższą dialektykę kultury masowej: podczas gdy jakaś fantastyczna siła odśrodkowa przenosi ducha ludzkiego „gdzie indziej", siła ciążenia konsumpcyjnego indywidualizmu ściąga duchowe sputniki w dół.

Nie zachodzi więc rozpuszczenie indywidualnej obecności w owym „gdzie indziej"; zachodzi natomiast — za pośrednictwem i za cenę jakiegoś na wpół odrealnionego *chassé-croisé* z aktualnością całej naszej planety — mobilizacja ducha, który tka sobie coraz szersze i trwalsze pole przestrzenne jakiegoś „gdzie indziej — tutaj" i „tutaj — gdzie indziej", słowem, tworzy nowy stosunek do przestrzeni, do świata. Kultura masowa — w swojej istocie środek przekazu i treści przekazu — wiąże, łączy, pośredniczy. Egzotyka staje się czymś bliskim, nieznane staje się coraz mniej obce... Niewątpliwie i przeciwnie: im bardziej bliskie staje się to, co obce, tym bardziej nieznane staje się to, co bliskie...

Tak więc kultura masowa sprawia, że nasze stosunki z czasem i przestrzenią pozbawione są korzeni, nieustalone, pełne błąkaniny. I w tym znowu jest jakaś kompensata za życie usztywnione monotonnym rozkładem zajęć. Ale to więcej niż tylko kompensata: jest w tym uczestniczenie w *Zeitgeist*, w Duchu Czasu, powierzchownym, błahym, a zarazem epickim i wzniosłym. Kultura masowa nie siedzi na ramieniu tego Ducha Czasu, uczepiła się tylko jego poły.

W tym nowym stosunku do przestrzeni i czasu jest jakby heglowskie uczestnictwo w stającej się istocie świata; i jedno-

cześnie jest w tym jakby stirnerowskie poczucie niepowtarzalności jednostkowej egzystencji.

Ale jest także niepokój, który nieuchronnie przypuszcza atak do człowieka, gdy stając się wszystkim, widzi jednocześnie, że jest niczym. Kultura masowa ukrywa ten niepokój, to odwracając uwagę człowieka ku przestrzeniom kosmosu, to kierując go ku mitowi szczęścia i poszukiwaniu bezpieczeństwa.

Prawdę mówiąc, kultura masowa wydziela z siebie ten niepokój wszystkimi porami, ale nawet wydalony, przybiera on postać nagłych zmian, wstrząsów, drżenia, chwil napięcia, obrazów walki, zasadzki, napaści, morderstwa...

Toteż nie spotkamy w kulturze masowej wewnętrznej rozterki człowieka, który zmaga się sam z sobą, z życiem, ze śmiercią, z wielką tajemnicą wszechświata. Nie ma tu buntu człowieczego gatunku, nie ma Edypa i Sfinksa, nie ma zawrotnego puszczania się w podziemne warstwy egzystencji, bo wszystko rozgrywa się na płaszczyźnie poziomej, na powierzchni zjawisk, czy to rzeczywistych, czy wyobrażonych, oraz w ruchu. I bezspornym wkładem kultury masowej jest z pewnością to wszystko, co jest ruchem: western, film i powieść sensacyjna albo kryminalna, to potężne szaleństwo komiczne i kosmiczne, *science-fiction*, tańce i rytmy amerykańsko-afrykańskie, radio-reportaż, kronika wydarzeń, flesz. Wytwory nie przeznaczone do cichej medytacji, ale do włączania się w potężny, frenetyczny, wypowiadający się bez reszty rytm Ducha Czasu.

Smutne mary transcendencji, zgorzkniali krytycy Ducha Czasu, bardziej są ślepi od tych ślepców, którymi pogardzają; nie widzą, że to nie umarł Bóg, przebywający poza światem, ale Byt.

Pierwszeństwo tego, co aktualne, nad tym, co wieczne, tego, co na powierzchni, nad tym, co istotne, wywraca całą koncepcję kultury (ale co jest trwałe, a co istotne?). Mimo tego jednak kultura masowa wiąże nas z tym właśnie typem historycznej egzystencji, która jest naszą egzystencją. Tele-uczestnictwo w skali globu pociąga za sobą zanik dawnych form uczestnictwa. Mimo wszystko kultura masowa wciąga nas w ogólnoludzką, już teraz kosmopolityczną przygodę. Kultura masowa, będąc odpowiednikiem człowieka na pewnym etapie rozwoju techniki, przemysłu, kapitalizmu, demokracji, konsumpcji, kształtuje także jego stosunek do czasoprzestrzeni stulecia.

Jest to człowiek zamknięty w niezmiernie wąskim partykularyzmie jednostkowym, ale jego domatorski duch ma otwarty

dostęp do widnokręgów całej naszej planety. Podlega on dwoistemu elementarnemu rytmowi — identyfikacji i projekcji, dośrodkowości i odśrodkowości, działania i życia snem — rytmowi dźwięczącemu z niebywałą siłą w ostentacyjnym uznaniu życia osobistego i we wszechobecnym pulsowaniu nowej czasoprzestrzeni.

W ten sposób poprzez kulturę masową wyraża się ta dwoista i sprzeczna w sobie potrzeba gatunku ludzkiego, którą przejawia i którą wypacza każda kultura: jednostkowa autoafirmacja i kosmiczne uczestnictwo.

A DALSZE DROGI?

Kultura masowa, która bierze czynny udział w ewolucji świata, sama ze swej natury jest czymś podlegającym ewolucji. Jej ewolucja powierzchniowa przebiega zgodnie z szalonym rytmem zmiennej aktualności, fleszów, mód, nowego szyku i nowej fali; jej ewolucja w głębszych warstwach — zgodnie z rozwojem techniki i stosunków społecznych. Na rynku konsumpcji kulturowej panuje stały ruch: nowe techniki mobilizują zapotrzebowanie, zapotrzebowanie mobilizuje nowe techniki. Kultura masowa bardziej zgodna jest z procesami ewolucji, i zgodność ta dotyczy o wiele większej ilości procesów ewolucji, niż kultury narzucone przez władze czy tradycję, jak kultury szkolne, narodowe czy religijne.

Jak więc ująć istotę tego, co jest w stanie ewolucji? Popularna prasa i film rozwinęły się pięćdziesiąt lat temu, radio — trzydzieści lat temu, telewizja — dziesięć lat temu. Nowy nurt ukształtował się gdzieś na początku lat trzydziestych; awans wartości młodzieńczych doszedł do głosu w nowej fali młodzieżowej z lat pięćdziesiątych — sześćdziesiątych. A nastąpią inne jeszcze fazy ewolucji, zarówno w technice przekazywania treści, jak i w samych przekazywanych treściach.

Te fazy ewolucji, ściśle uzależnione od historycznego przebiegu danej cywilizacji, mogą rzeczywiście ulec pewnym zakłóceniom w tej samej mierze, w jakiej może zostać zakłócony sam bieg historii. Jakaś powszechna regresja w dziedzinie konsumpcji, czy oczywiście wojna światowa, mogą powstrzymać rozwój kultury masowej, zmienić jej funkcje, przemieścić jej strukturę tematyczną. Prawdę mówiąc, kultura masowa jest tyleż krucha,

co zaborcza; krucha w tej mierze, w jakiej uzależniona jest od sprzeczności kryzysu światowego, zaborcza w tej mierze, w jakiej opiera się na podstawowych procesach ery technicznej...

Jeżeli odsuniemy chwilowo na bok hipotezę o zahamowaniu techniczno-przemysłowo-konsumpcyjnego rozwoju w Stanach Zjednoczonych i Europie zachodniej, możemy spróbować sobie wyobrazić najbliższą przyszłość.

Już w samym łonie nowego nurtu pojawiają się pewne symptomy zmian. Międzynarodowe kręgi propagujące niezależność filmu i kluby filmowe, kluby dobrej książki i płyty, „trzeci program", tego rodzaju jak w BBC, próby stworzenia telewizji dla ludzi „kulturalnych", jak w Chile czy we Francji, zdają się zapowiadać powstanie jakiejś nowej sfery, która oderwie się być może od orbity kultury masowej, aby szukać ośrodka grawitacji w tzw. „wyższej kulturze".

Inne przemiany dotyczą samego jądra kultury masowej. Olimp jest chory. Co prawda Olimp nie utracił nic ze swojej żywotności. Nie jest tą chorobą śmierć, zabierająca wielkich herosów filmu, jak Tyrone Power, Clark Gable, Gary Cooper, przy czym miejsca ich nie obejmują inni tej miary tytani; istotnie, trwa wciąż ewolucja, która mieszkańców Olimpu sprowadza do średniego formatu. Choroba dotknęła inną płaszczyznę. Olimp nie runął, zło toczy go od wewnątrz. Martine, Marilyn, Liz, Rita, Brigitte nie znajdują szczęścia. Cierpiała Małgorzata, cierpią Elżbieta, Soraya. Niepewność, stany depresji, nawet próby samobójstwa mówią teraz raczej o trudnościach życia niż o możliwościach szczęścia. Mitologię Olimpu zżera jego własna wewnętrzna rzeczywistość — konkretne życie jego mieszkańców. Kultura masowa może oczywiście ukrywać (jak to już zresztą robiła) „niezrównoważenia", których ujawnienie mogłoby zaniepokoić zwykłych śmiertelników (homoseksualizm, narkomanię itp.). Nie może się jednak powstrzymać od tego, aby nie ukazywać w błyskach fleszów rozwodów Rity Hayworth, separacji szacha i Sorayi, bolesnego wygnania Martine Carol na Tahiti, kuracji snem Marilyn, smutku opuszczonego Vadima, fiaska, jakie spotkało małżeństwo Françoise Sagan, bezgranicznej rozpaczy Brigitte. Kultura masowa już kieruje swoje reflektory ku gorzkim strefom *dolce vita*. Antonioni i Bergman, którzy mówią o tym, jak trudne jest życie, nie są już w stosunku do niej tak zupełnie obcym ciałem.

Pomiędzy autentycznymi niedolami mieszkańców Olimpu a *happy endem* powstaje ciekawa antynomia. Czy *happy end*

panować będzie nadal wszechwładnie, jeśli Olimp nie będzie siedzibą idealnego szczęścia? Czy choroba, która dotknęła Olimp, nie jest zapowiedzią choroby głębszej, która dosięgnie współczesny indywidualizm (ale kiedy?) w samej jego istocie? Czy nie pojawią się nowe trudności, które trzeba będzie nie tyle zręcznie przesłonić niosącą euforię mitologią, ile raczej stawić im czoła?

Ukazują się już pęknięcia.

Z jednej strony życie mniej niewolniczo uzależnione od podstawowych potrzeb materialnych i przypadków natury, z drugiej strony życie w niewoli błahostek. Z jednej strony lepsze warunki życia, z drugiej — skrywane niezadowolenie. Z jednej strony praca lżejsza, z drugiej — nie interesująca. Z jednej strony mniejszy ucisk rodziny, z drugiej strony większy ciężar samotności. Z jednej strony opieka społeczeństwa i pomoc państwa, z drugiej strony — śmierć jak zawsze nieunikniona i bardziej niż kiedykolwiek absurdalna. Z jednej strony rozwój międzyosobowych stosunków, z drugiej — nietrwałość tych stosunków. Z jednej strony większa wolność miłości, z drugiej — jej przelotność. Z jednej strony emancypacja kobiety, z drugiej — nowe kobiece nerwice. Z jednej strony mniej nierówności, z drugiej — więcej egoizmu.

Czy te pęknięcia pogłębią się, utworzą szczeliny? Do jakich granic można sobie będzie życzyć, a potem już tylko znosić egzystencję tak zupełnie oddaną temu, co aktualne i powierzchowne, mitologii szczęścia i filozofii bezpieczeństwa, życiu cieplarnianemu, ale nie wkorzenionemu, wielkiej rozrywce i rozdrobnionej radości? Do jakich granic może narastać współczesny indywidualizm, nie powodując jeszcze rozpadu?

W jakiej mierze przyszły rozwój kultury masowej przesłoni te problemy czy też, przeciwnie, doprowadzi on do konfrontacji z nowymi trudnościami życia? W jakiej mierze naczelnym tematem coraz bardziej stawać się będą trudności w osiągnięciu szczęścia, a nie błogostan szczęścia?

Strzeżmy się jednak izolowania tego problemu i hipotez w jego zakresie. Chciałbym tu na jedno tylko zwrócić uwagę: dziś, kiedy ludzkość jako masa mieszkańców naszego globu, cierpiąca głód i przemoc, bardzo daleka jest jeszcze od dobrobytu, szczęścia i nowego indywidualizmu, nie sposób jednak nie przewidywać, co nastąpi po przekroczeniu tej granicy dobrobytu, szczęścia i nowego indywidualizmu. Żyjemy w okresie jakiejś szczególnej nierównomierności rozwoju i problemy

ukazują się nam po obu stronach krawędzi, niejako przed polem naszego widzenia i już poza nim, a więc w ruchu, w ewolucji.

Możemy stwierdzić, że wszelkie ustalające się w świecie pozytywy wyzwalają nowe negatywy, że każda pełnia rodzi pustkę, każde nasycenie wywołuje niepokój, że droga człowieka biegnie poprzez dialektykę nasycenia i nienasycenia, że kolejne etapy postępu przesuwają tylko granice ludzkiej skończoności i cząstkowości, ale ich nie likwidują.

Jednocześnie jednak możemy stwierdzić, że choć sprzeczności istnienia nie można rozwiązać żadną magiczną formułą, przecież sprzeczności te podlegają zmianom, a zmiana może dostarczać rozwiązań, znowu zmiennych.

*

Na koniec możemy stwierdzić i to jeszcze: jest w kulturze masowej coś innego, jakieś z „tej" i „z tamtej strony", coś, co się wiąże z prawdziwym stawaniem się ludzkości, coś ukrytego, jak ziarno w łusce mitu, prywatnej jednostki. Jest w niej — odlane, uformowane, zlepione sp iwem indywidualizmu — wiekowe poszukiwanie i oczekiwanie większej dobroci, współczucia, większej miłości i wolności. Jest w tych wielkich wakacjach i wielkim *vacat* wartości odwieczne pytanie, potajemnie szukające odpowiedzi: co może i co powinien zrobić człowiek ze swojego życia, kiedy już wypłynie na szeroką przestrzeń, minąwszy przylądek minimum życiowego? Jest w człowieku, który powinien — zdawałoby się — skryć się jak krab-pustelnik w skorupie poszczególnych posiadanych przez siebie przedmiotów — ślepy pęd do nawiązania łączności z drugim człowiekiem. Jest u drobnomieszczańskiego tele-widza jakieś poczucie związku, właśnie poprzez ekran telewizyjny, z kosmonautą, który przebywa międzyplanetarne przestrzenie, i jest to, może niezmiernie słaby, ale jednak związek z pulsującym życiem naszego świata, z Duchem Czasu...

W co zamienią się te fermenty, te soki żywotne, wtedy gdy człowiek zostanie coraz głębiej wciągnięty w fantastyczną przygodę techniki, która otwiera przed nim nie tylko horyzonty kosmiczne, ale i możliwości gruntownej wewnętrznej przemiany, niesłychanej mutacji? Za dużo jest wariantów i zawiłości, za

wiele niepewności, zbyt silne napięcie — oczekiwanie Apokalipsy, aby ważyć się na jakieś przewidywania. Ale kto wie, czy na naszych oczach nie zarysowuje się już, w niepowiązanych fragmentach tymczasem, zbliżona do małpy sylwetka kosmoluda — istoty (może o silniejszym głosie sumienia, większej sile miłości?), która potrafi spojrzeć w twarz nadchodzącej przyszłości i podjąć swój kosmiczny los.

OD AUTORA

Minęło parę lat od ukończenia mojej książki „L'esprit du temps" i w dziedzinie tej zaszły pewne przemiany. Toteż wydaje mi się dziś, że i podana przeze mnie definicja kultury masowej, i określenie jej formy odpowiadają pewnemu etapowi historycznemu, który już obecnie zaczyna powoli przemijać.

Twierdziłem, że w dziedzinie przemysłu kulturowego zarówno w systemie kapitalizmu prywatnego, jak w systemie upaństwowienia, zwłaszcza jednak w wypadku kapitalizmu, dążeniu do maksymalnego zysku i najszerszej masy odbiorców towarzyszy tendencja do homogenizacji, oferowania takiego produktu, który by zaspokajał gusty i potrzeby wszystkich odbiorców. Ta tendencja do homogenizacji trwa nadal, a nawet się potęguje, ale uderzającym zjawiskiem na przestrzeni ostatnich piętnastu lat jest powstanie nowej tendencji — tendencji do wewnętrznego zróżnicowania w łonie kultury masowej, do nowych rozwarstwień. Dlatego chciałbym tu omówić przede wszystkim wystąpienie tych nowych rozwarstwień, tę istotną warstwę zjawisk, która ustaliła się w ostatnich latach, tj. wyraźnie autonomiczną kulturę młodych i *teen-agers* (nastolatków); po trzecie zajmę się nową, rodzącą się tendencją, którą nazwę neosurrealizmem i neooniryzmem masowym, dalej — kryzysem modeli sztuki życia, który nazywam kryzysem Olimpu, kryzysem *dolce vita*, a wreszcie może — początkiem kryzysu w samym łonie tego, co nazywa się kulturą masową.

Punkt pierwszy: nowe rozwarstwienia. W ostatnich latach, choć mówimy o sztuce filmowej, istnieją równocześnie co najmniej dwie sztuki filmowe. Filmy autorskie nie są zjawiskiem sporadycznym ani odosobnionym, powstał natomiast rodzaj międzynarodowej instytucji propagującej je w kinach zwanych kinami „dobrych filmów"; film Ingmara Bergmana znajduje na przykład widzów w Nowym Jorku, Buenos Aires, Mediolanie i Paryżu. Rolę fermentu odgrywają w tym drugim filmie kluby filmowe. Współistnieje z nim inny typ filmu: wielki film widowiskowy. Film pośredni, który był zarazem sztuką, przemysłem i handlem, ginie na rzecz tych dwu form odmiennych.

Również w domenie radia zaznaczają się wyraźnie tendencje do różnicowania, jak na przykład istnienie w wielu krajach trzeciego programu, który nie tylko stara się objąć klasyczną kulturę warstw wykształconych, ale usiłuje włączyć w swoje

pole działania poszukiwania artystyczne, a niekiedy intelektualne.

W zakresie produkcji książkowej widzimy panowanie *pocket book* — książki rozchodzącej się wśród szerokich mas, nie ograniczającej się jednak, tak jak dawniej, do tanich utworów seryjnych, ale obejmującej autorów z kręgu kultury „wyższej", tzw. elitarnej.

Widzimy też, jak rozwija się piosenka, którą można nazwać piosenką artystyczną, poetycką, nie tylko zamkniętą w jakichś ekskluzywnych kabaretach dla intelektualistów, ale zdobywającą sobie, poprzez płyty, szerszą publiczność.

W telewizji natomiast, która jest potężnym narzędziem kultury masowej, narzędziem w pełni rozwoju, a raczej w pełni młodości, panuje jeszcze bezkształtna magma, a zróżnicowanie, o którym mowa, zaledwie się zaznacza.

Ale zróżnicowanie to jest interesujące przede wszystkim ze względu na nowe zjawisko występujące w związku z kulturą intelektualistów i artystów oraz — z drugiej strony — z kulturą ludzi, którzy są tych pierwszych publicznością. Dawniej, a i dotąd jeszcze, skłonni byliśmy przeciwstawiać sobie te dwie kultury, jedną uważając za przejaw wyłącznie działalności przemysłowej, drugą — za wyraz najbardziej subtelnych i najdoskonalszych elementów ducha ludzkiego. Otóż przeciwstawienie to, które już przedtem wydawało mi się wątpliwe, staje się wątpliwe coraz bardziej, ponieważ to, czego przejawem jest owa „druga" sztuka filmowa czy trzeci program, co jest niby satelitą dwóch kultur, jak dwu słońc, nie wypływa ani z kultury masowej, ani z kultury elitarnej. Jest to jedno z tych zachodzących dziś zjawisk, które burzą wyobrażenie kultury masowej i kultury elitarnej jako dwu krain oddzielonych od siebie ogromną przepaścią techniki i przemysłu, ukazując ją jako całość jedną a złożoną, w której zachodzą wspomniane rozwarstwienia.

Po takim sformułowaniu można stwierdzić, że pewna ilość intelektualistów nadal zajmuje postawę otwartą. Kryzys, w jaki w końcu XIX wieku wkroczyła kultura europejska, ma wiele aspektów, ale aspektem najbardziej nas tu interesującym jest fakt, że począwszy od Rimbauda i Celnika Rousseau obserwujemy zbliżenie ku temu, co było najbardziej pogardzane, uważane za nie-sztukę, do spontanicznych form kultury ulicznej. Dalszy etap tego zbliżenia zawdzięczamy poetom nadrealistom, którzy zrozumieli i uznali Charlie Chaplina, dla większości intelektualistów tylko wulgarnego błazna. Następny etap to

wchłonięcie filmu komercjalnego i westernu. Dziś obserwujemy dalszy postęp tej tendencji: jesteśmy w okresie nobilitacji *fumetti*[1], które wczoraj jeszcze wyklęte, pozostawały w kulturowym piekle, a dziś uznawane są za sztukę i posiadają wszystkie normy oraz hierarchię wartości, co jest charakterystyczne dla określonej gałęzi sztuki. Istnieje dziś międzynarodowy klub filmów rysunkowych, który zajmuje się, podobnie jak to jest w dziedzinie literatury, ustalaniem i entuzjastyczną analizą swoich autorów klasycznych.

A zatem z jednej strony zróżnicowanie, z drugiej strony — osmoza. Najbardziej efektownym przejawem tego zróżnicowania się jest jednak w ostatnich czasach powstanie niejako specyficznej kultury młodych, tych, których Anglosasi nazywają *teen-agers*. Zjawisko to oczywiście jest wynikiem przemian głębszych niż przemiany w dziedzinie filmu, telewizji i piosenki, ale właśnie piosenka, film i telewizja przyspieszyły ten proces i spowodowały jego krystalizację, oraz dostarczyły podstawowych wzorców. Jest to zjawisko złożone, wieloznaczne i nadal podlegające przekształceniom. Dostarczyło tematu do wielu ton literatury moralizatorskiej, ponieważ trudno bardzo wydzielić zmieszane w nim elementy buntu i konformizmu. Zostały one przemieszane tak gruntownie, że możemy mówić o zbuntowanym konformizmie i standardowym buncie, ale samo zjawisko — i to jest tu ważne — zachodzi równocześnie w społeczeństwach o różnej strukturze społecznej, politycznej i na różnym etapie rozwoju ekonomicznego. Prowadzi to do wniosku, że skoro to samo zjawisko istnieje w Warszawie, Moskwie, Rabacie, Mediolanie, Paryżu, Nowym Jorku i San Francisco, można dziś mówić o determinantach już nie strukturalnych i mechanicznych — położenia geograficznego, warunków, struktury społecznej — ale o determinantach wypływających z pewnego stanu świadomości zbiorowej, określanej przez fakt, że szybkość przekazu wiadomości w obrębie świata ów stan świadomości zbiorowej rodzi i utrzymuje. Jest to więc zjawisko o charakterze ogólnoświatowym, ściśle związane ze zjawiskami dotyczącymi współczesnych środków masowej komunikacji i o charakterze międzynarodowym oraz scalającym jedność dzisiejszego świata. Skądinąd jednak mam przeświadczenie, że omawiane rozwarstwienia i zróżnicowania nie prze-

[1] *Fumelli* — „dymki" — historyjki w obrazkach, w których słowa bohaterów wychodzą z ich ust w postaci „dymków".

ciwdziałają dalszemu utrzymywaniu się dawnych struktur.

Następne ze zjawisk, o których wspomniałem, nazwałem neooniryzmem, neosurrealizmem, albo — jeśli kto woli — odrodzeniem tendencji do ucieczki. Jest to z jednej strony niezwykły rozwój nowego typu „Literatury ucieczki", literatury na pograniczu jawy i snu, *murder stories*", czy to, co we Francji nazywa się „czarną serią", powieści, które czyta się dla zabicia czasu, dla odpoczynku, i gdzie minimalnej ilości linijek druku odpowiada maksimum gwałtu i erotyzmu. W sztuce filmowej Zachodu po roku 1950 pojawia się, jak już wspomniałem, film szerokoekranowy, kolorowy, egzotyczny, historyczny, antyczny i mitologiczny. Oto przejaw i odpowiedź na nowe tendencje ucieczki: powrót do dawnych tematów filmu niemego, do tematów antycznych, odrzuconych w najniższe strefy sztuki filmowej, prawie zanikłych. Tematy te powracają triumfalnie, i to przeznaczone nie tylko dla sfer społecznych najuboższych, najbardziej nieszczęśliwych, a przez to najbardziej spragnionych rojeń na jawie, ale dla szerokiej publiczności, tzn. dla wszystkich warstw społecznych.

Jednym z najbardziej udanych i efektownych przypadków neooniryzmu jest triumf „007" i Jamesa Bonda [2], zwłaszcza w trzecim filmie „Goldfinger", triumf znamienny i przykładowy, polegający na ścisłym połączeniu epopei i parodii. James Bond jest istotą z krainy snu, bo żadna ludzka istota, nawet najznakomitszy mistrz sportu, nie byłaby zdolna do takich jak on wyczynów; zarazem jednak jest w najwyższym stopniu rzeczywisty i fizyczna obecność aktora — nie bohatera o idealnie pięknej twarzy archanioła, ale człowieka o rysach przeciętnych, w niczym specjalnie nie pociągających, przydaje tym wyczynom dodatkowej wartości. Bohaterowie filmów, o których mówiłem w książce „Duch czasu", dokonywali rzeczy czasem niezwykłych, ale w wielu dziedzinach byli zupełnie realistyczni. James Bond natomiast podkreśla swój charakter fantastyczny, nie tylko pozostając w sferze rzeczywistości, ale prowokując nawet do naśladownictwa. Rzecz znamienna, że po ukazaniu się „Goldfingera" cały jeden dział dużego paryskiego magazynu poświęcony został jego bohaterowi, co pozwala mężczyznom nabywać tu kamizelki, złote łańcuszki i koszule *à la* James Bond, słowem cały kostium.

W ocenie tego zjawiska naśladownictwa i identyfikacji należy

[2] Niezwykle popularne serie filmów awanturniczo-szpiegowskich.

zachować ostrożność. Czy np. ten, kto kupuje sobie kamizelkę *à la* James Bond jest biednym fetyszystą, który nie mogąc przeżyć we własnym życiu cudownych przygód bohatera, pociesza się, sprawiając sobie przynajmniej jego strój, czy też jest tylko dużym dzieckiem, które tyle przyjemności znalazło w filmie o nim, że podobnie jak dzieci, kupując sobie stroje kowboja czy szeryfa, biegnie po to przebranie? Może i jedno, i drugie, tak przynajmniej ja sam skłonny byłbym to zjawisko interpretować.

Bohater filmowy typu Jamesa Bond dowodzi, że nastąpiło pewne przesunięcie w pozycji gwiazdy, którą określiłem swego czasu jako pozycję zarazem bogini i modelu. Można przypuszczać, że gwiazdy odegrały historyczną rolę w momencie, gdy znaczne masy ludności przechodziły ze stanu walki o minimum życiowe na etap, w którym można już oczekiwać zaczątków życia osobowego. Były przewodniczkami i zwiastunkami możliwości życia osobowego; w naszych dzisiejszych społeczeństwach masy ludzkie zaangażowały się już — mniej lub bardziej szczęśliwie, przezwyciężając mniej lub więcej przeszkód — w próbę realizacji życia osobowego, i rolę gwiazd objęły czy też przejęły z kolei bardzo konkretne wzory dostarczane przez dzienniki i tygodniki — owa obfitość konkretnych rad dotyczących komfortu życiowego. Ale istnieje również — i to może jest dla mnie zjawiskiem najciekawszym — coś, co można by nazwać wewnętrznym kryzysem *star-system*, mitologii gwiazd, czy też — szerzej biorąc — współczesnego Olimpu.

Od kilku lat istnieje zatem wewnętrzny kryzys: słynne gwiazdy, tracąc popularność, wpadają w depresję nerwową. W Hollywood, jak mówią, dzieją się czasem dziwne rzeczy; Brigitte Bardot usiłuje popełnić samobójstwo, Elizabeth Taylor żyje w rozpaczy aż do chwili spotkania Richarda Burtona, a wreszcie Marilyn Monroe w sposób najzupełniej rzeczywisty i tragiczny odbiera sobie życie. Ten ostatni fakt nie jest po prostu epizodem w życiu młodej i nieszczęśliwej kobiety — jest dramatem jednostki stawianej najwyżej — znakomitej gwiazdy — która, odniósłszy, zdawałoby się, pełny triumf życiowy, natknęła się wreszcie na najwyższy stopień samotności. Dramat ten oznacza, że mitologia szczęścia, *happy endu*, tworzona przez Hollywood i film zaczyna podlegać wewnętrznemu rozkładowi. Istnieją we Francji pisma, np. „Ici Paris" czy „France-Dimanche", które parę lat temu doszły już do wniosku, że bardziej opłacalne od opowieści o cudownych przygodach miłosnych

słynnych gwiazd filmowych, o radościach i rozkoszach ich życia, jest pokazywanie, że są to istoty zasługujące na litość.

Jest to właściwie tylko jeden aspekt zjawiska szerszego, które można by nazwać kryzysem *dolce vita* — i oto kamera Felliniego ukaże rozpacz już nie tylko w ściśle określonym świecie gwiazd, ale ogólniej — świecie szczęśliwych, a przynajmniej tych, którym nic nie brakuje. Jest to druga demitologizacja, narastająca od wewnątrz, a ogarnie ona nie tylko krąg ludzi z wyższych sfer Rzymu — sięgnie bowiem w noc życia mieszczańskiego — „Notte" Antonioniego.

Niebawem zamiast szczęścia obiecanego, szczęścia, którego zazdroszczono, w imię którego nienawidzono, pojawia się — przeciwnie — napierający zewsząd zamęt, neuroza. W Stanach Zjednoczonych zresztą przepowiadały to już dziesięć lat temu takie filmy, jak „No down payment"; tematem jego jest życie małego mieszczucha kalifornijskiego, żyjącego wśród wzgórz, gdzie panuje wieczna wiosna, a który w zewnętrznych warunkach komfortu i niezmąconej szczęśliwości zżerany jest od wewnątrz cierpieniem, którego nie potrafi nawet nazwać. Podobnie Tennesse Williams i beatnikizm jest nie tylko zjawiskiem z kręgów intelektualistów i pisarzy, ale zjawiskiem charakterystycznym dla całego pokolenia, powiedziałbym nawet, aktem samoobrony przeciwko chorobie mieszczańskiej cywilizacji.

Nie są to przy tym, jak filmy amerykańskie, o których wspomniałem, albo bardzo specyficzne sztuki Tennesse Williamsa, sprawy marginesowe. Film Felliniego nie jest filmem marginesowym, lecz wchodzi w zakres masowego odbioru. Dawni bohaterowie filmu, szczęśliwi, uśmiechnięci, zwycięscy i nadludzcy ustępują miejsca postaciom w rodzaju Paula Newmana, młodego, pełnego niepokoju człowieka i — zgódźmy się — tematem dojmującym, który zaczyna przesączać się poprzez rysy na powierzchni świata, który — zdawało się — przynosi nam szczęście, jest niepokój. Nie zrodziła go krytyka zewnętrzna, podejmowana przez intelektualistów, ani krytyka o podłożu politycznym, ale pojawia się on jako wynik jakiejś jakby wewnętrznej autodezintegracji.

Mieszkańcy dzisiejszego Olimpu nie są nieśmiertelni, ale jest w nich pewna jakość dodatkowa — żyją jak gdyby intensywniej. Inaczej mówiąc, są jak inni ludzie, a może nieco wyprzedzają innych. Kto wie, czy tocząca ich choroba nie jest zapowiedzią choroby, która dotknie i innych?

Z drugiej strony to, co nazwałem neosurrealizmem, neo-

oniryzmem, zdaje się odpowiadać potrzebom ucieczki wzrastającym w naszym świecie — świecie wielkich miast, coraz bardziej zracjonalizowanym, ujętym w ramy przepisów. Byłażby to reakcja przeciw środowisku, które staje się coraz bardziej sztuczne, przeciw światu coraz bardziej anonimowemu, przeciw zwyczajom, które narzuca on nam wbrew naturalnemu rytmowi naszego życia? Czyżby reakcją byłoby to poszukiwanie ucieczki niejako elementarne, biologiczne? Czy też może jest to coraz głębiej i coraz szerzej sięgające, utajone a powszechne, poczucie przeciętności i płaskości życia, sprawiające, że szukamy kompensacji w jakichś superaferach szpiegowskich? Czy też — przeciwnie — jest to młodzieńczy, pragnący dojść w nas do głosu ferment i potrzeba zabawy, które dosłownie opanowują naszą cywilizację, aby ją w jakimś sensie ożywić?

Jeśli chodzi o identyfikację, to kierunek procesom naśladowniczym nadaje już nie film, ale prasa tygodniowa o charakterze coraz bardziej normatywnym: prowadzi ona setki tysięcy czytelników do zdobycia czegoś, co będzie mogło stanowić o ich oryginalności lub indywidualności. Żywe natomiast w funkcji identyfikacji pozostaje głębokie pragnienie nadania swemu życiu pełni poprzez miłość. Temat miłości, jak mi się zdaje, modernizuje się, ale pozostaje żywy, choć przechodzi swoje własne kryzysy i trudności, ponieważ zaczyna się pokazywać dziś raczej przeszkody, jakie napotyka miłość, niż jej triumf i szczęście.

To, co tu zostało zasygnalizowane, wytycza być może kierunek, jest przeczuciem lub przewidywaniem wewnętrznej choroby cywilizacji, która w ostatecznym rozrachunku nie znajdzie równoważnika dla ogromu zainwestowanych nadziei, związanych z rozmachem możliwości konsumpcyjnych, rozrywek i życia osobistego. Sądzę, że nowe prądy kultury masowej same przez się dochodzą do najgłębszych problemów właśnie życia osobowego. W końcu ta kultura w jakiś sposób jest jednak jak gdyby echem rzeczywistości, jest falą, która płynie z tego źródła. Może nawet podkreśla ona już teraz to, co w rzeczywistym życiu mas o wiele później zostanie uzmysłowione. To ona pokazuje, że potrzeba nam więcej prawdziwej autentyczności, prawdziwego uczestnictwa w świecie, w życiu innych, więcej prawdziwych więzi — ogólnie mówiąc — z tymi, co nas otaczają. I ona to, czy raczej te aspekty kultury masowej prowadzą nas do problematyki społeczeństw bogacących się (bo nie jesteśmy jeszcze społeczeństwem bogatym), społeczeństw, w któ-

rych występuje głód uczuciowy, moralny i psychologiczny, i w których spoza rozwoju ekonomicznego ukazuje się widmo niedorozwoju ludzkiego.

Dopiero wtedy, kiedy do końca i w całej rozciągłości uzmysłowimy sobie problem naszego własnego niedorozwoju ludzkiego, zagadnienie rozwoju człowieka stanie przed nami w całej właściwej sobie głębi, zamiast ukazywać się nam, jak to ma miejsce obecnie, w postaci fragmentarycznej (postęp naukowy, postęp społeczny, postęp moralny itd.). Przeżywająca swą chorobę cywilizacja wytworzy wówczas odpowiednie środki uspokajające i odtrutki... aby o chorobie zapomnieć albo by ją zwalczyć...

Kultura masowa, która nadal będzie odbiciem rozwojowych linii naszej cywilizacji, postawi sobie również — mniej lub bardziej go pogłębiając — ów problem centralny i wypracuje we własnym zakresie środki uspokajające i odtrutki; często oba te elementy zmieszane będą w jednym i tym samym wytworze kultury, podobnie jak w owych pigułkach, gdzie środek uspokajający zmieszany jest z lekiem, i nie wiadomo, który z nich działa naprawdę skutecznie (może i jeden, i drugi...?).

Osobiście żywię nadzieję, że w najbliższym okresie wykształcą się:

zarysowujący się już w filmie dokumentarnym i niektórych reportażach telewizyjnych prąd stawiający znaki zapytania w stosunku do życia codziennego; pozwala on każdemu spojrzeć świadomie na własny los i daje szansę wyłamania się z tępej akceptacji ujętego w rutynę biegu rzeczy;

występujący w tele-komunikacji prąd usiłujący wyrwać widza z tego biernego odosobnienia; przekształca on wywiad telewizyjny w ludzki kontakt, wymianę uczuć i myśli...

prąd krytyczny wreszcie, który stale będzie podawał w wątpliwość podstawy ustalonego ładu i hierarchii wartości.

Stwierdzenia te nie mówią o jakimś „ocaleniu" kultury masowej, tak samo jak przedtem nie mogło być mowy o jej „zatracie". Kultura masowa zwraca nas ku podstawowemu zagadnieniu rozwoju istoty ludzkiej, ale w oczywisty sposób brak jej możności jego rozwiązania. Jest to pytanie zrodzone z trudu zaznaczającego się na wielu płaszczyznach, a które wspólnie tworzą to, co nazwałbym „polityką człowieka".

Na zakończenie tego posłowia przeznaczonego dla polskiego wydania „Ducha czasu" chciałbym wyrazić swoje przeświadczenie, że choć lektura tej książki będzie dla czytelnika polskie-

go trudniejsza niż dla czytelnika z Europy zachodniej, który poszczególne sądy odnosi do znanej sobie prasy, programu radiowego, telewizji i filmu, sama książka może być lepiej zrozumiana. Bo czytelnik polski, który czytając ją będzie miał mniej bezpośrednich skojarzeń, mniej podatny będzie na błahe lęki i błahe zachwyty, odczyta ją z pewnego, optymalnego dystansu, oceniając właściwie stawiane w niej problemy — zarazem własne i cudze.

Tak czy inaczej ta ogromna jasność spojrzenia, jaką cieszy się dziś inteligencja polska, jest wynikiem dwoistości doświadczenia kulturowego, jakie było jej udziałem i jakie nadal w nowy, odmienny sposób jest jej udziałem i dziś. Podczas gdy w większości przypadków inteligencji znany jest tylko jeden typ doświadczenia kulturowego, drugi zaś może być tylko przedmiotem działania mitotwórczego (w kierunku idealizacji albo demonizacji), inteligencja polska, dzięki dwoistości i intensywności swych doświadczeń zdolna jest, jak mi się zdaje, lepiej opanować postawiony przeze mnie problem, niż ja to w mojej książce zrobiłem.

Dlatego zresztą spośród wszystkich przekładów mojej książki właśnie polski przekład budzi we mnie najwięcej uczuć i nadziei.

Listopad 1965 *Edgar Morin*

POSŁOWIE

Trudno byłoby znaleźć odpowiednik dla książki Edgara Morin w naszej rodzimej produkcji intelektualno-naukowej. Przy wzrastającym zainteresowaniu problematyką kultury masowej stanowiłoby to dostateczne uzasadnienie dla udostępnienia „Ducha czasu" polskiemu czytelnikowi. Zapoznanie się z treścią przemyśleń francuskiego socjologa i teoretyka kultury przydaje temu uzasadnieniu dodatkowych kolorów i przynosi pełne wyjaśnienie światowej kariery tej książki.

Nie jest to lektura łatwa ani lekka. Mimo swobodnej formy, przejrzystej konstrukcji, wbrew powierzchownej lekkości i polorowi — jej gęsta treść układa się ciasnymi warstwicami jak gdyby w poprzek całej książki. Jeśli nawet w toku lektury w jednym czy drugim miejscu myśli autora wydają się nieco zaskakujące, to po jej zakończeniu początkowe zastrzeżenia i wątpliwości tracą ostrość w sugestywnej perspektywie całości. Wartość i miejsce poszczególnym sądom szczegółowym, poszczególnym analizom — również i tym wzbudzającym wątpliwości — wyznacza pewna całościowa wizja złożonej całości, nazywanej kulturą masową. Wszelkie szczegółowe aspekty są jej podporządkowane i poddawane analizie w kolejnych przekrojach, punktach stycznych i układach wzajemnych współzależności. Jest to wizja zarazem syntetyczna i analityczna.

Trudno się obyć na dalszą metę bez takiej orientującej wizji. Jakaś ogólna orientacja — gorsza lub lepsza, mniej lub bardziej dojrzała — jest niezbędna zarówno po to, by móc świadomie działać, jak i po to, by móc świadomie badać i studiować dalej, by stworzyć obraz bardziej pełny, doskonały i poprawniej zbudowany. Książka Edgara Morin wychodzi naprzeciw tym potrzebom, a nade wszystko zaspokaja ciekawość i potrzebę zrozumienia wielu nowych zjawisk kulturowych. Podporządkowana surowej dyscyplinie intelektualnej wymaga jej również od czytelnika. Zostaje on stopniowo włączony przez autora do jego

pasjonujących poszukiwań z pomocą „żywej myśli", tym łatwiej, im bardziej jego znajomość przedmiotu odpowiada wymaganiom stawianym przez autora.

Edgar Morin nie występuje w swojej pracy z pozycji elitarno-arystokratycznych, tak często przybieranych przez autorów, podejmujących temat kultury masowej na Zachodzie. Nie odnajdujemy w „Duchu czasu" akcentów alarmistycznych, żadnego bicia na trwogę, nawoływania do obrony dawnych modeli i wzorów kultury — ani „wyższej" czy też „prawdziwej" kultury — przed kulturą masową jako gorszą, namiastkową lub zepsutą. Te skłonności są nawet na kartach książki przedmiotem ironii i krytyki. Zdaniem Morina, żeby przybliżyć się do zrozumienia i właściwej oceny nowej kultury, trzeba nie tylko czynnie w niej uczestniczyć, ale i polubić ją — włączyć się w krąg jej oddziaływania. Nie popada Morin również w przeciwną skłonność — bezkrytycznej apologetyki, tak charakterystyczną dla niektórych teoretyków, podejmujących tematykę kultury masowej w naszym kraju. Nie cofa się przed gorzką oceną „wartości wielkich wakacji" wyrosłych z „wakacji udzielonych wielkim wartościom".

Swoją postawą wobec kultury masowej Morin dystansuje się jednak nie tylko od tego nurtu krytyki, którego symbolem stał się Mac Donald, ale przechodzi do porządku nad zastrzeżeniami, jakie wobec kultury masowej wysunął np. Wright Mills w swojej „Elicie władzy".

W „Duchu czasu" analiza kultury masowej oparta jest o swoistą metodę psychologiczną i jej bez reszty podporządkowana. Pryzmatem, przez który ogląda autor całe zjawisko we wszelkich jego aspektach i w którym skupiają się wszystkie jego podstawowe dla Morina wyznaczniki, jest psychika człowieka, jej podstawowe mechanizmy i potrzeby. Dla swojej analizy Morin twórczo wykorzystuje dorobek szkoły tzw. psychologii głębi, której czerwona nić wiedzie od Freuda poprzez Adlera i Junga ku współczesnej antropologii psychoanalitycznej Ericha Fromma. Postawę tę charakteryzuje widoczne w „Duchu czasu" dążenie do obiektywizmu, dla którego potrzeby, dążności, emocje i oceny ludzkie stanowią przedmiot analizy przede wszystkim poznawczej, a nie wartościującej. Morin wykorzystuje wcześniej opracowaną przez siebie teorię projekcji-identyfikacji i tworzy z niej klucz do wyjaśnienia kultury masowej jako odpowiedzi kulturowej na sytuację człowieka i podstawowe potrzeby jego psychiki w warunkach nowoczes-

nego, burżuazyjnego społeczeństwa przemysłowego. Z jednej strony znajduje się więc psychika człowieka, jej podstawowe mechanizmy i potrzeby oraz głębiny jej podświadomości, z drugiej strony sytuacja społeczno-kulturowa, wyznaczona przez warunki egzystencji w tym społeczeństwie. Kultura masowa ukazuje się i rozwija żywiołowo jako zespół zjawisk i procesów wynikających z tych warunków i stanowiących ich wyraz, a równocześnie odpowiadających — lub usiłujących odpowiedzieć — tym podstawowym potrzebom i dążeniom indywidualnej psychiki, które w istniejącej sytuacji nie mogą odnaleźć innej odpowiedzi kulturowej. Jest więc w wizji Morina „tym czółenkiem" wędrującym wytrwale z głębin jaźni do warunków rzeczywistości i z powrotem, spinającym marzenia, potrzeby i dążności z rzeczywistością, a równocześnie kształtującym obraz rzeczywistości, naginającym go do potrzeb wyobraźni i marzenia. Bieg tego czółenka stale korygowany jest z jednej strony przez naturę produkcji przemysłowej, rynkowej dystrybucji i warunki rozwoju nowoczesnego społeczeństwa, z drugiej strony — przez archetypy i inne właściwości psychiki, a szczególnie podświadomości.

Metodologiczne podstawy studium Morina są więc zupełnie odmienne od tych, które stanowią najczęściej punkt wyjścia rozważań nad kulturą masową. Już choćby tylko z tego punktu widzenia jest to studium w wysokim stopniu oryginalne i interesujące. Morinowski punkt widzenia w podejściu do zjawisk kultury stanowi z pewnością jedną z bardziej interesujących konkretyzacji zdobyczy współczesnej antropologii psychoanalitycznej, rozszerzającej nasze horyzonty i wzbogacającej nasze widzenie tych zjawisk, a równocześnie wyzbytej już wcześniejszych uproszczeń. W szczególności freudowska wszechmoc libido nie przesłania i nie zaciemnia niepotrzebnie obrazu mechanizmów ludzkiej psychiki. Dodatkowe walory kryje szczególna uniwersalność jego metody, umożliwiającej analizy porównawcze różnych kultur i różnych modeli kulturowych.

Wielka — może największa — wartość książki Morina polega jednak przede wszystkim na tym, że stanowi ona swego rodzaju prowokację intelektualną — jedną z tych, które zmuszając do myślenia, a nawet drażniąc, narzucają konieczność zmierzenia się z autorem, rzeczowego przeciwstawienia mu się lub ulegnięcia sugestywności jego wywodów. Być może podążenia dalej i głębiej śladem jego myśli, być może rozwinięcia ich i wykorzystania.

Edgar Morin podkreśla zaraz na wstępie, że swoją analizą obejmuje w „Duchu czasu" tylko te zjawiska i procesy, które rozwinęły się w kręgu obejmującym przede wszystkim Stany Zjednoczone AP i zachodnioeuropejskie kraje kapitalistyczne. Wobec krajów o odmiennych ustrojach, np socjalistycznych, w których rozwój społeczno-kulturowy przebiegał odmiennie, gdzie panują inne modele i działają inne mechanizmy w życiu gospodarczym, społecznym i politycznym — zastosowanie terminu kultura masowa nie wydaje mu się właściwe. Proponuje więc termin bardziej ogólny — kultura przemysłowa — obejmujący również współczesne procesy kulturowe przebiegające równolegle w krajach socjalistycznych. W tym szerszym pojęciu, obejmującym zjawiska i procesy współczesnej kultury, związane z rozpowszechnieniem środków masowego przekazu, mieści się zarówno kultura masowa Zachodu, jak i zbliżona do niej charakterem kultura rozwiniętych krajów socjalistycznych.

Przed polskim czytelnikiem, który ukończył lekturę „Ducha czasu", staje więc przede wszystkim pytanie, w jakim stopniu morinowska wizja kultury pasuje do procesów i przemian kulturowych i społeczno-kulturowych, jakie dokonują się w naszym kraju.

Zastrzeżenie, jakie uczynił sam Morin, ograniczając zasięg swoich analiz, wniosków i diagnoz przede wszystkim do kultury rozwiniętych zachodnich krajów kapitalistycznych, wychodzi naprzeciw zwolennikom poglądu, że charakterystyczne cechy zachodniej kultury masowej, szczególnie ujemne, nie występują w naszej polskiej wersji i w naszym modelu kultury. Powraca więc raz jeszcze przy okazji polskiego wydania „Ducha czasu" pytanie, czy bardziej istotne są występujące niewątpliwie różnice pomiędzy zachodnią kulturą masową a współczesnym modelem kultury w Polsce, czy też podobieństwa, wynikające z przemysłowego charakteru i sposobu rozpowszechniania wspólnego dla kultury współczesnej zarówno na Zachodzie, jak i na Wschodzie. Zadowalającą wszystkich odpowiedź na to pytanie przynieść może dopiero czas, który pokaże, które z tendencji okażą się silniejsze i bardziej decydujące dla rozwoju nowej kultury — różnicujące czy raczej ujednolicające. W każdym razie choćby z tego, co napisał Morin, wynika, że istnieje pewna podstawowa wspólnota i podobieństwo kultur opartych

na tych samych zasadach przemysłowej organizacji i technicznych środkach masowego przekazu, podobieństwo wynikające z samej natury tej organizacji i tych środków. Można by wreszcie zwrócić uwagę, że istotne różnice pomiędzy modelami kultury masowej występują również i wśród poddanych przez Morina analizie krajów zachodnioeuropejskich, a jeszcze większe pomiędzy tymi krajami i Stanami Zjednoczonymi. Jednak ta narodowa specyfika poszczególnych kultur krajów zachodnich, sięgająca czasem bardzo głęboko, nie została przez autora „Ducha czasu" uwidoczniona. Zapewne więc jest on raczej rzecznikiem poglądu, w myśl którego istotne są podobieństwa i zbieżne tendencje rozwojowe, a nie istniejące jeszcze różnice, wynikające z siły tradycji i pewnych odmienności historycznych dróg rozwojowych.

Różnice, jakie dziś jeszcze bez większego trudu potrafimy wyodrębnić pomiędzy kulturą w Polsce i zachodnimi modelami kultury masowej, wypływają z trzech głównych źródeł. Na pierwszym miejscu trzeba wymienić aktualne różnice w poziomie rozwoju społeczno-gospodarczego, osiągniętym stopniu nasycenia cywilizacyjnego, uprzemysłowienia i urbanizacji, które chyba najsilniej zabarwiają lokalnym kolorytem nasz nowy model kultury. Przykładowo wymienić można wysoki stopień niedoinwestowania i niedorozwoju lub co najmniej dysproporcji rozwojowych w zapleczu techniczno-organizacyjnym naszej telewizji. Z jednej strony mamy już ponad dwa miliony zarejestrowanych odbiorników telewizyjnych, z drugiej strony tylko jeden kanał nadawczy w skali całego kraju. Obok spektakli znakomitego teatru telewizji, kabaretu Starszych Panów, czy występów zespołów big-bitowych — wszyscy telewidzowie w Polsce znuszeni są więc do oglądania audycji fachowo-zawodowych określonej specjalności. Jednak różnice w poziomie rozwoju społeczno-gospodarczego, powiązanym z nim poziomie i trybie ludzkiego życia i pracy, w stopniu uprzemysłowienia i urbanizacji — przy istniejącej jeszcze ostrości — maleją przy naszej dynamice rozwojowej, bardzo szybko i wyraźnie zmierzają do zaniknięcia.

Równorzędnie trzeba by wymienić istotne różnice ustrojowe. Wyrażają się one w sferze kultury po naszej stronie pełnym monopolem państwowym i pełną centralizacją w kierowaniu ośrodkami masowego przekazu. Ta pełna centralizacja mecenatu umożliwia prowadzenie określonej polityki kulturalnej, nie poddanej względom komercjalnym, autonomicznej wobec innych dziedzin

życia i w znacznym stopniu uniezależnionej od presji działania praw rynkowych w dziedzinie kultury.

Wreszcie trzeba by wymienić rolę tradycji, odmienności dróg rozwoju historycznego społeczeństwa i jego kultury narodowej. W tym zakresie obserwujemy jednak tendencję rozwoju społecznego, która stawia pod znakiem zapytania rolę i znaczenie tradycji. Zanikają lub już zanikły stare podziały i struktury społeczne. Tracą lub już straciły znaczenie — względnie co najmniej zmieniają swoje funkcje i kształty, jak np. rodzina — dawne instytucje życia społecznego, jego kształty i organizacja. W warunkach, w których w tak krótkim czasie zmienia się tak wiele zarówno w życiu całego społeczeństwa, jak i jednostki ludzkiej, kiedy pękają stare układy społeczne, a nowe nie zdołały jeszcze w pełni okrzepnąć i nadal wystawione są na silny napór ze strony zmiennej i dynamicznej cywilizacji w rozwoju — wiele elementów tradycji odczuwane jest bardziej jako obciążenie i przeszkoda niż jako twórczy składnik kultury. Rola i przydatność pewnych elementów tradycji, szczególnie w okresach „naporu i burzy", jest przynajmniej przejściowo tak ograniczona, że daje się obserwować, szczególnie wśród młodszej generacji uczestników tych przemian, często bardziej niechęć niż zainteresowanie i skłonność do kontynuacji. Powiązanie tradycji kulturowej z przeszłością skłania raczej ku poszukiwaniom czegoś zupełnie nowego, odpowiadającego bardziej nowemu etapowi rozwoju, nowym sytuacjom, warunkom, potrzebom i aspiracjom wyzwolonym przez przemiany, niż służy za pożywkę wschodzącym procesom kulturowym. Stopień jej żywotności i aktualnej wartości, jej siła i zdolność inspiracyjna zależą tylko od tego, w jakim stopniu odpowiedzieć potrafi na aktualne potrzeby i dążności całego społeczeństwa. Ogólnie posłużyć się tu można melancholijnym zdaniem Morina na temat „wartości wielkich wakacji, wyrosłej z wakacji udzielonych wielkim wartościom".

Z tego krótkiego przedstawienia trzech podstawowych źródeł różnic, jakie potrafimy dziś wyodrębnić pomiędzy naszą kulturą i kulturą masową zachodniego świata, wynika że w perspektywie pozostaną przede wszystkim te różnice, które wynikają z odrębności ustrojowych.

W rozwoju naszej kultury bardziej istotnego znaczenia nabierać zaczną natomiast te procesy wewnętrznego różnicowania społeczno-kulturowego, które odpowiadają coraz wyższemu rozwojowi cywilizacji materialno-technicznej i osiągniętej dojrzałości rozwoju społeczno-gospodarczego i kulturowego.

Najbardziej istotną cechą odrębności naszej kultury w jej obecnym kształcie jest niewątpliwie jej bezpośrednie powiązanie z doniosłą rewolucją społeczną, która w krótkim czasie radykalnie przeobraziła społeczno-gospodarcze oblicze kraju. W warunkach polskich nie wystąpił w związku z tym proces równoległości rozwoju nowej kultury wobec przeobrażeń społeczno-gospodarczych, tak charakterystycznych dla rozwoju zachodnich modeli kultury masowej. Droga naszego rozwoju w ostatnim, powojennym dwudziestoleciu była gwałtowna, burzliwa i dokonywała się skokami w warunkach załamywania się i dekompozycji dawnych struktur i układów społeczno-kulturowych. Na podkreślenie zasługuje szczególnie ta cecha odrębności naszego rozwoju, która wyłączyła element rynkowej dialektyki — panowania rynkowych mechanizmów i praw — i bezpośredniej współzależności pomiędzy dynamiką wzrostu produkcji i konsumpcji, w dziedzinie kultury — pomiędzy dojrzewaniem nowych potrzeb i twórczością kulturową.

Planowy charakter naszego wysiłku rozwojowego i inwestycyjnego, zwróconego szerokim frontem przede wszystkim w kierunku budowy podstaw całej nowoczesnej gospodarki, brak bezpośredniego powiązania pomiędzy rozwojem cywilizacji i bieżącym spożyciem, budowa nowoczesnego przemysłu i szybko postępująca urbanizacja dokonane w znacznym stopniu rękami ludności przybyłej ze wsi i małych miasteczek, wykształconej w odmiennych tradycjach społeczno-kulturowych — wszystko to złożyło się na pewną niedookreśloność społeczno-kulturową nowego układu, względną jego płynność i swoiste wyprzedzenie przemian społeczno-kulturowych przez warunki obiektywne. W nowoczesnej już rzeczywistości cywilizacyjnej i związanych z nią nowoczesnych warunkach życia i pracy żyje ludność połowicznie zaadoptowana i dopasowana do nowej sytuacji i nowych ról społecznych, które przypadły jej w udziale. Prowadzi to do pewnego rozdarcia i czyni z nowoczesnej kultury, opartej o techniczne środki masowego przekazu, czynnik zarazem rewolucjonizujący i wyprzedzający stopień świadomości społeczno-kulturowej osiągnięty przez świeżo awansowane masy ludzkie. W naszych polskich warunkach elementy nowoczesnej kultury masowej służą jeszcze stale przede wszystkim jak gdyby szkoleniu i uczeniu szerokich mas nowych odbiorców — uczestników nowoczesnej cywilizacji, stałemu galwanizowaniu i pobudzaniu ich świadomości. Jej charakter rozrywkowy, usypiający, kon-

sumpcyjny jest stale jeszcze uboczny, ograniczony do wąskich kręgów społecznych. Jej charakter rewolucyjny dominuje.

Ta właściwość naszej specyfiki społeczno-kulturowej stopniowo traci jednak znaczenie wobec młodych pokoleń wstępujących w życie, wychowanych i wykształconych już w nowych warunkach i nowym otoczeniu. Młodzież wykazuje odmienność społeczno-kulturowego oblicza, naturalne jego dopasowanie do nowych warunków i świata współczesności. Szkoła, wychowanie i naturalne otoczenie od najmłodszych lat przygotowują ją w normalnym trybie do życia, pracy i działania w wysoko rozwiniętej cywilizacji, do podejmowania odpowiednich zadań i ról społecznych.

Istotna przemiana charakteru i roli naszej kultury masowej dokonuje się więc równolegle do nasycenia procesu podstawowych przeobrażeń społeczno-gospodarczych, osiągniętej dojrzałości rozwojowej i cywilizacyjnego zaawansowania, a szczególnie równolegle do postępującej coraz szybciej wymiany pokoleń w grupie ludności stanowiącej i tworzącej trzon społecznego życia. Ogólna dojrzałość rozwojowa w nowej cywilizacji i stopniowe malenie wewnętrznych dysproporcji w toku tego procesu kierują nasz rozwój kulturowy ku wspólnym nurtom współczesnej kultury rozwiniętych krajów przemysłowych. W tym sensie również kierują w stronę problemów, jakie w rozwiniętym kształcie ujawniły się już w związku z nową kulturą w wyprzedzających nas jeszcze pod względem rozwoju krajach.

Znamienne jest, że — jak wynika z wielu badań — młodzież polska pod względem aspiracji, potrzeb i dążeń, zainteresowań i gustów, bliższa jest współcześnie swoim rówieśnikom zarówno na Zachodzie, jak i we wzrastającym stopniu na Wschodzie, niż pokoleniom swoich rodziców. Te wspólne elementy oblicza społeczno-kulturowego współczesnej młodzieży czynią z niej pod wieloma względami typowe pokolenie uczestników rozwiniętej kultury masowej. Ale istnieje i druga, bodaj ważniejsza i bardziej istotna, strona tego procesu, który dosyć ostro odgranicza dziś młode pokolenia od starszej generacji. Prowadzi on przecież do powstania nowej wspólnoty kulturowej w bliskiej już przyszłości, do nowej jedności kultury narodowej, w rozmiarach, jakich nie znamy z historii. Jest to wspólnota kulturowa znacznie głębiej demokratyczna, znacznie bardziej egalitarna, a przy tym niewymuszona i naturalna. Proces ten tworzy jak gdyby nowy etap rozwoju narodowego, nową szansę szerokiej integracji społecznej, która będzie musiała niwelować nowe różnice wytwarzane przez

procesy różnicujące ze względu na zawód i specjalizację. Elementy wspólnoty treści kulturowych i coraz szersza ich wymiana w skali międzynarodowej poprzez mechanizmy środków masowego przekazu tworzą równolegle nową szansę lepszego międzynarodowego współżycia i zrozumienia również w skali międzynarodowej, a z czasem i światowej. Tymi szlakami kultura masowa prowadzi nas — być może — ku lepszemu, bardziej rozumnemu i bardziej ludzkiemu światu przyszłości.

Znaczną rolę w rozwoju nowoczesnej kultury masowej w Polsce odegrać mogą te różnice, które wynikają z odrębności ustrojowych, z centralizacji i państwowego mecenatu, z możliwości dokonywania w polityce kulturalnej w państwie socjalistycznym wyborów nie poddanych bezpośredniej presji czynników komercjalnych. Nasza prasa, radio, telewizja i film nie są obciążone uciążliwymi serwitutami reklamy handlowej, ani zbytnią presją rynku. To daje szansę podporządkowania naszej polityki kulturalnej wysokim wymaganiom.

Chodzi przede wszystkim o znalezienie właściwych proporcji pomiędzy prostym zaspokojeniem masowych potrzeb, zainteresowań i dążności, jakie zgłaszać może nowoczesne społeczeństwo w swoim rozwoju, a wyprzedzeniem tych dojrzałych już zamówień kulturalnych przez preferencję wobec ambitnej, humanistycznej i dojrzałej twórczości kulturowej wybiegającej naprzód. Dominującej w kulturze masowej Zachodu tendencji indyferentyzmu wobec świata wyższych wartości, jaką możemy zaobserwować — sygnalizuje ją zresztą Edgar Morin — ambitna polityka kulturalna może i powinna przeciwstawić wielką i stałą prezentację różnych wartości wiodących ze sobą nieprzerwany dialog. Reklamie gotowych formułek i wzorów — nie pozbawionej zresztą wartości — prawdziwie twórcze poszukiwania w świecie idei, wartości i myśli, które stanowią żywotne soki każdej kultury. Gotowym odpowiedziom — znaki zapytania, które zawsze stawać muszą i stawać będą przed człowiekiem.

Jacek Wejroch

BIBLIOTEKA DIECEZJALNA CZYTELNIA